تلويحة البَدْء

تلويحة البَدْء

رغم تجاوز الكثير من الفنون وصنوف الكتابة الأدبية لإشكالية التقليد والتجديد أو القديم والحديث،؛ وتطورها بالتزامن مع تطور الحياة، وازدهارها مع ازدهار حضارة المجتمعات، واستجابتها لكثير من المتغيرات الحياتية وتفاعلها معها، إلا أن الشعر لايزال يعيش ذلك الصراع الأزلي بين التراث والحداثة، متمظهراً في محاربة التقليديين للقصيدة الحديثة شكلاً ومضموناً، خاصة قصيدة النثر، وهذا الصراع بين دعاة الاتباع والتقليد ودعاة التجديد هو صراع قديم متجدد في تاريخنا الأدبي ومسيرة الشعر العربي، بل وفي الشعر العالمي، رغم تجاوزه له حالياً؛ ويمكن إرجاع أسبابه إلى الاختلاف الفكري والفلسفي منذ أفلاطون على ماهية الشعر وطبيعته المرتبطة بالشعور والمتداخلة مع أبعاد وتجليات النفس الروحانية واللاشعورية.

وتزداد حدة هذا الصراع على تبعية الشعر وهويته في الثقافة العربية لأنه ديوان العرب الحافل، وسجل تراثهم، وسفر حضارتهم. فالشاعر في الجاهلية كان سيد قومه، تقدمه على الخطيب لامتلاكه «ناصية الشعر» الذي يفيد مآثرهم ويضخم شأنهم.

ورغم وجود الرواية كجنس سردي في جسد الأدب العربي وتقبل أنماط تطورها، وحسن استقبالها، والتجاوز عن متغيراتها، فقد ظل للشعر حرمته، واستمات حراسه في الدفاع عن نموذجه البدني وطرد أي شكل يختلف عن النسق الشعري التقليدي. ولقد بدأت ملامح هذا الصراع تتضح أكثر فأكثر منذ القرنين الثالث والرابع الهجري، عندما أطلت غواية التجديد برأسها في قصائد الشعراء المحدثين لتؤجج الخصومة حول الشعر المحدث، ولينبري من يعيبه أمثال العلامة وإمامة اللغة ابن الأعرابي الذي وصفه بأنه «مثل الريحان يشم يوماً ويؤذوي ثم يرمى به» بينما يشيد بأشعار القدماء ويشبهها بالمسك والعنبر «كلما حركته ازداد طيباً». وفي المقابل انبرى كثير من المنصفين للدفاع عن ذلك التجديد الشعري أمثال عبدالله بن المعتز وابن قتيبة.

وما أشبه الليلة بالبارحة، فالاستقبال الشرس لإرهاصات الحداثة الشعرية في السعودية في الثمانينيات الميلادية على سبيل المثال والتبني النقدي غير المقنن لها؛ وغير الواعي للممانعة الفطرية لكل ما يمس ما يعده المجتمع من الثوابت ومن ضمنها النسق أو التقليد الشعري الذي يعتنقه حراسه من المحافظين التقليديين، غير المدركين للانفصام بين جوهر فكر الحداثة، وثقافة المجتمع غير المواكبة حضارياً آنذاك لاستيعاب مظاهر الحداثة أو التحديث في الشعر والنقد، قد أفضى إلى تلك الفجوة بين الشاعر والمتلقي، والانشغال بالصراعات عن التأصيل للحداثة بالشعرية وتهيئة المجتمع لها.

ولازالت هذه الخصومة بين التيار التقليدي وتيار التجديد تلقي بظلالها على الذائقة العربية وتلقي الشعر حتى الآن. فبعض النقاد لايزال يقيّم القصيدة بمقدار تمثلها لعمود الشعر، وبمقدار اتباع الشاعر والشاعرة لرموز الشعر القديم شكلاً ومضموناً، ناهيك عن رفضهم القطعي لقصيدة النثر.

ووسط هذا الخضم لازالت بعض مجلات الشعر المتخصصة، ومن بينها مجلتكم مجلة «عبقر»، تحاول خلق توازن في محتواها الشعري والنقدي، وفرض حياديتها تجاه ما يصلها من قصائد ودراسات، تراوح بين القديم والجديد، وبين التراثي والحداثي؛ وتنتسب إلى مدارس وتيارات شعرية ونقدية مختلفة.

وإيماناً منا في «عبقر» بأن زمن الإقصاءات والتحالفات قد ولى، خاصة في مجال الشعر، وأنها لن تفضي إلا لمزيد من الفرقة والوهن الشعري، وتشظي ثقافة المجتمع؛ وإيماناً منا بأن الجدة والحداثة ومواكبة العصر لا ترتبط بالشكل فقط، لكن ترتكز على الفكر الذي ينطلق منه الشاعر أو الشاعرة، وعلى جذوة الإبداع التي يطلقها صدق التجربة الشعرية وإنسانيتها، فالخروج عن الوزن والقافية وتحري الغموض، لا يعني بالضرورة شاعراً مبدعاً، والعكس صحيح. وهنا يحضرني تأكيد أدونيس أن «حداثة النص الشعري غير متساوقة، بالضرورة، مع حداثة الزمن. فإن من الحداثة، ما يكون ضد الزمن، كلحظة راهنة. ومنها ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضاً،

فحين يهزنا اليوم شعر امرئ القيس، مثلاً، أو المتنبي، فليس لأنه ماض عظيم، بل لأنه إبداعياً يمثل لحظة تخترق الأزمنة. فالإبداع حضور دائم. وهو بكونه حضوراً دائماً حديث دائم، ومعنى ذلك، بالتالي، أن ثمة شعراً كتب في زمن ماض ولايزال، مع ذلك حديثاً، فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة، من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاتها. استطراداً، يمكن القول في أفق هذا المنظور، إن امرأ القيس، مثلاً في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله، وإن في شعر أبي تمام، كمثل آخر حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوافران عند نازك الملائكة»(*).

وبناءً عليه ستجدون بين يديكم في هذا العدد كما في الذي قبله نصوصاً كلاسيكية ونصوصاً حديثة تنتمي للشعر الحر، وأخرى حداثية تتراوح جميعها بين قصيدة التفعيلة والنثر. ويزهو هذا العدد بملف الشعر التونسي الذي يضم تجارب شعرية متعددة ورائدة في الشعر العربي. كما يضم العدد نصوصا لشعراء معروفين من السعودية ومن بقية أقطار العالم العربي، لا يسعني هنا إلا أن أشكرهم جزيل الشكر على تواصلهم وثقتهم، بالإضافة إلى حوارين مع شاعرين من جيلين ومدرستين مختلفتين، هما الشاعر المصري رفعت سلام، والشاعر السعودي محمد زايد الألمعي، ويحتوي العدد على بعض الدراسات في بعض القضايا الشعرية، والقراءات النقدية لبضع الشعراء وبعض النصوص. ومسك ختام هذا العدد هو الشاعر العربي البحريني الكبير قاسم حداد في تأملات حول سؤال اللغة، وحلم المخيلة الشعرية، وتثوير الشعر العربي. ولا يفوتني أن أشكر كل من احتفى بالعدد السابق وأبدى ملاحظاته، وأشاد بالتنوع فيه، أو اقترح تقليل عدد الدراسات الشعرية وإحلالها بالقصائد. و نؤكد ترحيبنا بالنقد النزيه البنّاء؛ نعدكم بأن نجتهد لنصل بـ «عبقر» لما تصبون إليه، وأن نجعل منها مجلة تليق بجلال الشعر.. وبلاغة الشعراء.

فاطمة إليـاس

(*) أدونيس، «بيان الحداثة»، *جهة الشعر*.

لقــــــاء (1)

حوار مع الشاعر : رفعت سلام

حاوره: عبدالله السمطي - مصر

رائد القصيدة التجريبية ومترجم (ريتسوس) و(كفافيس) و(رامبو) و(ليرمونتوف) يتحدث عن فضاءاته الشعرية التجريبية وتحولاتها الجمالية، وعن دخوله العوالم الشعرية الفارهة من خلال ترجماته لكبار الشعراء الغربيين.



حوار مع الشاعر: رفعت سلام

حاوره: عبدالله السمطي(*)

رحلة جمالية طويلة عبر بها أو عبرت به، قدم خلالها فضاءاته الشعرية التجريبية التي خلقت عالما حيويا متوهجا تماهى فيه الشعر بالسرد، الصورة بالمعنى، السياق بالتركيب، البسيط بالمعقد، .. لم يكن الشاعر رفعت سلام يقف عند حد، كان يستقصي ويتوغل في مطلق الدلالة. كان يركض دائما وراء المعنى يسبقه حينا، ويحاذيه أحياناً أخرى، لكن روح الكشف لم تغادر كلماته، وليبيدو التجريب لم يبرح جُمَلَهُ.. هكذا كان على رفعت سلام أن يغامر في الجانب المعتم من الذات، ليقدم لنا العالم المضيء الذي وطَّن فيه إشراقاته في مشهد الشعر المصري والعربي. إن الشاعر الذي لما يزل يسقي وردة الفوضى الجميلة لتبوح بأريجها الشعري المضمخ ببساتين من دهشة، وبإيقاعات من مواقف ومخاطبات تلهم ما يومىء به من كثافة وفلاشات برقية، حتى يبوح لهاوية سيزيفية تُعلِّم اللحظة معنى الصعود إلى قمة مخايلة .. هذا الشاعر لم يتوقف لحظة عن أن يخبئَ العالم بين شرايين أحرفه، وأوردة كلماته.. حتى تضخ

دماءها التي تتواصى بالقصيدة، وجراحها التي تنبئ بالآتي.. لا كي ترى فحسب، أو كي تطيب وتستطيب .. ولكن كي تنقب عن مطلق آخر، وأكوان أخرى ترقص بين اللحظات، وتعيد ابتكار البراءة والدهشة وحنين المخيلة.

في هذا الحوار يتحدث رفعت سلام عن الفضاء الشعري ويرى أن كل شاعر مرهون بنصِّه الإبداعي، فهناك حرية مطلقة للشعر، لكن كيف يمكن الخروج من أحادية الصوت الشعري- الذي هيمن على القصيدة العربية، منذ: «قفا نبكِ..» إلى أحدث الدواوين الراهنة؟ هنا يؤكد رفعت سلام على أَن ثمة صوتاً واحداً يهيمن على جسد النص، ويشكِّله، فلا تتداخله أصواتٌ أخرى سواه. فكيف يمكن تحويل هذه «الأحادية» إلى «تعددية» شاملة بالنص الشعري؟ تعددية أصوات، ولغات وإيقاعات وأزمنة، تكون قادرةً على استيعاب تعددية العالم في نص شعري واحد.

ويشير رفعت سلام الذي ترجم: (ريتسوس) و(كفافيس) و(رامبو) و(ليرمونتوف) في حواره إلى أن الشعر العربي ما يزال يحتفظ بعمقه التاريخي فنحن نستطيع قراءة شعر: امرئ القيس، والمهلهل، وعمرو بن كلثوم، فيما لا يستطيع الأوربيون قراءة شعرهم القديم بلغتهم نفسها التي انشطرت وتعددت.

كثيرة هي الرؤى والاسئلة التي يراودها رفعت سلام في حواره مع عبقر .. فإلى فضاءاتها نرتحل ونقترب .. وهذه هي أجواؤها:

- **بداية كيف تنظر إلى الفضاء الشعري اليوم؟**

هو فضاءٌ مفتوح على مصاريعه، أكثر من أي وقت مضى، بلا ممنوعات أو أسلاك شائكة؛ وهو ما يليق بأن يكون فضاءً شعريًّا حقيقيًّا؛ حيث كل مغامرة ممكنة، وكل اختراق للمجهول مشروع، بل مطلوب. لا قواعد سابقة مفروضة على الشاعر من خارجه، ولا إدانة مسبقة لنمط شعري بعينه.

هكذا، مع هذه الحرية المطلقة - أو شبه المطلقة - يصبح الشاعر مرهونًا بنصِّه الإبداعي، بلا ذرائع أخرى؛ مرهونًا بطاقته الإبداعية الذاتية لا أكثر ولا أقل.

لكن.. هل أسفر هذا الفضاء عن نصوص تليق- في إبداعيتها واكتشافاتها- بحريته المطلقة؟ تلك هي المشكلة!

- **مع أن العصر الذي نحياه عصر تحولات وأزمنة أجناس وفنون أدبية وبصرية متعددة، لكن مايزال الشعر في الصورة.. كيف تؤكد هذه الرؤية؟**

ذلك صحيح على الصعيد العربي. أما الصعيد العالمي، فربما اختلف الأمر. فالعمق التاريخي لحضور الشعر في الثقافة العربية يتجاوز بكثير عمقه التاريخي في الحضارة «الغربية»؛ بل إن حضوره المباشر - في الثقافات الغربية - قد انكسر بالتحولات اللغوية من اللاتينية القديمة إلى اللغات الحديثة، فأصبح تاريخه منقسمًا على ذاته في وضعية غريبة. فلابد للفرنسي - إذا ما أراد أن يقرأ

الشعر اللاتيني - أن يتعلم اللغة اللاتينية، أو يقرأه مترجمًا إلى الفرنسية.

وهو أمر يتناقض مع وضعية الشعر العربي، التي تمكننا أن نقرأ - دائمًا - قصائد امرئ القيس، والمهلهل، وعمرو بن كلثوم، بلغتها، بلا انقطاع لغوي.

وما لم يحدث فيه انقطاع لديهم - للمفارقة - هي الفنون البصرية: الرسم والنحت، إلخ، وهي الفنون التي لم نعرفها، ونقدم فيها إنجازًا ذا بال، إلا في العصر الحديث (رغم أن الحضارة المصرية القديمة «الفرعونية» سبق أن قدمت إنجازات باهرة في هذا المجال). فاستمرارية هذه الفنون لديهم، والدفعة القوية لها في «عصر النهضة» أعلت من حضورها على حساب الإبداعات «اللغوية»، ومن بينها الشعر، على وجه خاص.

وهو ما يعني أن الشعر لدينا قد ظل بلا منافس إبداعي على مدى القرون، منفردًا بتمثيل الإبداع العربي، بلا مزاحمة من فن آخر (لم تنشأ الرواية - بمعناها الفني - لدينا إلا متأخرة، في بدايات القرن العشرين، شأنها شأن السينما والمسرح).

فوضعية الشعر - بين الثقافة العربية والثقافات الأوروبية - ليست متماثلة، بل متناقضة، أو متعاكسة، لصالح الشعر العربي، الذي ما يزال جمهوره العام أكبر بكثير من جمهور الشعر الفرنسي مثلاً (غالبية الشعراء الفرنسيين المعاصرين ينشرون أعمالهم في طبعات محدودة للغاية - 500 نسخة - في دور نشر أو سلاسل

هامشية، وجمهور الندوات بالغ المحدودية، بالقياس إلى الندوات المصرية، مثلاً)؛ رغم الشكاوى الكثيرة التي يطالعها المرء هنا وهناك لدينا؛ ورغم الموقف السلبي عمومًا من دور النشر المصرية - وربما العربية - إزاء الشعر.

فالشعر لدينا ما يزال قادرًا على التواصل مع القارئ والمستمع بصورة أكبر مما لدى الشعر الأوروبي الراهن.

- **شهدت تجربتك الشعرية عددًا من التحولات الجمالية التي تصب دائمًا في بوصلة التجريب .. ما أبرز هذه التحولات؟**

لعله سؤال نقدي، يليق بالنقاد أكثر مني؛ فربما كانوا أقدر على رصد هذه التحولات بموضوعية ما. أما بالنسبة لي، فقد لا يزيد الأمر على رصد «ذاتي»، يستحق المزيد من التمحيص. فمثلاً، يسود النمط «التفعيلي» ديواني الأول: «وردة الفوضى الجميلة» (1987)، لكن ثمة بضع مقاطع «نثرية» في إحدى القصائد. وفي الديوان الثاني: «إشراقات رفعت سلام» (1992) سيتحول النص بكامله إلى مزج «التفعيلي» بـ «النثري»، بلا قاعدة مسبقة. وهي سمة ستستمر على امتداد الأعمال التالية، دون التخلي عن القيم الفنية للتفعيلة، التي تعلو - مكتملةً أحيانًا - في مقاطع معينة، دون أن يتحول العمل إلى النمط «النثري».

في الديوان الأول أيضًا، كان ثمة استكشاف لفكرة «تعدد الأصوات» في النص الشعري، في ثلاث من قصائد الديوان الرئيسة. لكن هذا الاستكشاف الأوَّلي تحول - في الأعمال التالية -

إلى «بلورة» ممكنة للتعدد الصوتي، والخروج على أحادية الصوت الذي يهيمن على النص الشعري من بدايته إلى نهايته (لا أدري مدى نجاح هذه «البلورة»، بالطبع).

فالمشكلة ليست سهلة: كيف يمكن الخروج من أحادية الصوت الشعري - الذي هيمن على القصيدة العربية، منذ: «قفا نبكِ..» إلى أحدث الدواوين الراهنة؟ فثمة صوت واحد يهيمن على جسد النص، ويشكِّله، فلا تتداخله أصواتٌ أخرى سواه. فكيف يمكن تحويل هذه «الأحادية» إلى «تعددية» شاملة بالنص الشعري؟ تعددية أصوات، ولغات وإيقاعات وأزمنة، تكون قادرةً على استيعاب تعددية العالم في نص شعري واحد.

لكن سؤال «التعددية» اتخذ توجهًا آخر حين بدأت كتابة مسودة: «حجَر يطفو على الماء». فقد اتجه السؤال نحو تعددية اللغة - من ناحية - والصياغة الحرة لفضاء الصفحة.

ففي هذا العمل، لم تَعُدِ اللغة مقتصرةً على اللغة الشعرية المألوفة، بل امتدت إلى لغة بصرية متعددة العناصر: رسوم (أنجزها الشاعر بنفسه)، وأشكال مستمدة من اللغة الهيروغليفية، وكائنات مرسومة وسط وحول النص الشعري. لغتان تتحققان - معًا، متداخلتين، متشابكتين - منذ الصفحة الأولى إلى الأخيرة.

والصفحة المربعة مشغولة كلها بالكتابة والرسوم المتداخلين. والهوامش ليست فضاءً أبيض يحيط بالمتن، بل هو جزء من فضاء الصفحة المشغول بالرسوم والنصوص.

تجربة غريبة، على أي حال، يصعب الحديث عنها، بدون رؤيتها بصريًّا.

- **ما بين: «وردة الفوضى الجميلة» و«إشراقات» مسافةٌ فنية ما، وما بين: «إشراقات» وما بعده من دواوين مسافات أخرى.. إلى أين يقودك مشروعك الشعري؟**

لا أدري! فكلما انتهيتُ من عمل، كنت أتساءل - بيني وبين نفسي - ثم ماذا؟ إلى أين؟ ولم أكن أعثر على إجابة. بل إنني كنت أشعر - عند نهاية العمل - بالخواء الداخلي الذي لا يبشر إيجابيًّا بشيء، وكأن الشعر داخلي قد استُنفد. وهو إحساس أفهمه - الآن، بحكم الخبرة الحالية - بأنه «وقتي»، رغم أنه مقلق. وهذا «القلق» إشارةٌ سرية هامة؛ فالطمأنينة - لدى المبدع عامةً - فخ ومؤشر سلبي.

لكني - في جميع الحالات - محكومٌ بألا أكرر ما سبق أن كتبت، وذلك أهم ما أنتبه إليه، على صعيد الوعي.. حتى لو تأخرت الكتابة. فثمة عداء أقرب إلى الغريزي - داخلي - للتكرار أو إعادة الإنتاج.. يوقفني عن استكمال ما أكتب، إن بدا أنني أعيد إنتاج ما سبق.

محكومٌ - بعد كل أعمالي السابقة - بالانطلاق دائمًا من نقطة مجهولة إلى المجهول الذي لا أدريه إلا بعد انتهاء الكتابة؛ فالكتابة رحلة مجهولة في مجهول.

- **لا شك أن المناسبة أو الحدث الكبير يصنع تحولاً ما؛ لكن الشاعر ينظر إليه بشكل آخر .. ما نظرتك للأحداث الكبرى؟ كيف تتجلى لديك شعريًّا؟**

نعم، فالأحداث الكبرى تقوم بتغيير المجتمعات، وهي إشارة على الطاقة الحيوية الكامنة في هذا المجتمع أو ذاك. وكان من قَدَري أن شهدت أحداثًا كبرى في مصر وخارجها، منذ نكسة 1967، إلى وفاة عبدالناصر، إلى اغتيال السادات، إلى خلع مبارك، إلى عزل مرسي، في ثورتين هائلتين، سيتم تسجيلهما - لفرادتهما - في تاريخ الثورات العالمية، كثورتي شعب أعزل بلا سلاح سوى حضوره في الميادين والشوارع، بالملايين.

فأن تشهد بنفسك اللحظة الفارقة في التاريخ - حتى ولو لم تشارك فيها - يجعلك جزءًا من هذا التاريخ، ويجعل حضور التاريخ فيك أعمق من مجرد المعرفة الخارجية؛ كأن التاريخ يتحقق فيك، يتحول ويتغير ويخطو داخلك؛ لا تصبح شاهدًا من الخارج، بل ساحة للشهادة والرؤية والتحقق.

- **أنت أحد رواد القصيدة التجريبية في مصر اليوم .. هل ترى أنها ترسخت في الواقع الشعري بعد أكثر من 40 عاما من تجلي تجربتك الشعرية في المشهد الشعري؟**

في السبعينيات، حين نشرتُ قصائدي الأولى - التي ضمَّها ديوان: «وردة الفوضى الجميلة» - كانت هناك مُحرَّمات شعرية راسخة، تشبه المعتقدات الدينية، لا تُناقَش من حيث المبدأ.

فرغم أن القصيدة العربية في الخمسينيات والستينيات كانت قد أرست شكلاً أكثر حرية وطواعية، إلا أن التحرر لم يكن جذريًّا؛ فقد أبقوا على «صنمية» التفعيلة (المكون الأساس للبَحر الوزني)، فاستعاضوا عن البحر بالتفعيلة. بالطبع، قدم هذا الإنجاز دفعة قوية للشعر العربي، لكن شعراء ذلك الزمن ظنوا أنها خاتمة المطاف، ولم يتخيلوا - وهم الشعراء - أن ثمة خطوة أخرى ممكنة، بل قد تكون ضرورية، لتحرير النص الشعري من كل مُسبق. لقد تمسكوا بإنجازهم باعتباره المنجز الأخير المطلق في الشعر العربي، الذي أوصدت الأبواب بعده لأي تغيير إبداعي. وكان ذلك ما فرض معركة شعرية نقدية - وربما ثقافية - استغرقت نحو خمسة عشر عامًا، منذ منتصف السبعينيات، مع شعراء ونقاد «الحرس الشعري القديم».

معركة تتعلق - في جوهرها الموضوعي - بـ «مدَى» حرية الشاعر في الكتابة؛ وكنتُ ممن يدعون إلى الحرية «المطلقة» - نعم «المطلقة» - للشاعر، بلا محرمات وممنوعات وقواعد مسبقة. فالحرية لا تتجزأ، ولا تنشرط؛ وإلا لوافقنا على مفهوم: «وزارة الداخلية» بأن الحرية مشروطة دائمًا. فالشاعر - من وجهة نظري - ليس قاصرًا أو تلميذًا في مدرسة، يحتاج دائمًا إلى مَن يحدد له الحدود والقواعد؛ بل هو مَن يحدد لنفسه ما يراه.

وحصاد هذه المعارك - التي استغرقت أكثر من عشر سنوات - يمكن أن نراه حاليًّا في انفتاح حرية الشاعر، والكاتب عمومًا،

إلى حدود قصوى لم تخطر بالبال في الثمانينيات والتسعينيات، وانفتاح المجلات الحكومية لمثل هذه النصوص، وانفتاح النشر - الحكومي والخاص - على هذه الأعمال.

إذن، لقد أثمرت المعارك السابقة ثمرتها المرجوة، لصالح حرية المبدع والإبداع.

- **إلى أي حد استثمرت ترجماتك للعوالم الشعرية المتعددة عند (ريتسوس) و(كفافي) و(رامبو) و(بودلير) وغيرهم؟**

إلى الحد الأقصى الممكن، خارج إطار النظرة التقليدية التي قد تتوقع تأثيرًا مباشرًا ما على تجربتي الشعرية. وما نجَّاني من الوقوع في هذا الشَّرَك - ربما - أنني اهتممتُ بالترجمة الشعرية، في سن متأخرة كثيرًا عن بدء كتابتي للشعر، أي بعد كتابة قصائد ودواوين مُنجَزة، بالفعل (بصرف النظر عن تاريخ النشر). فلم أكن أبحث لدى هؤلاء الشعراء - على ارتفاع قاماتهم الشعرية الباهظة - عن طريق، أو طريقة؛ بل كنتُ أُعجب بهم كأصدقاء ورفاق طريق، وآباء وأجداد. وهي علاقة لا تجور على الاستقلالية الكامنة داخلي.

لقد منحتني هذه الترجمات فرصة العكوف على منجزات شعرية كبرى، غير متماثلة؛ فمنحتني مبكرًا فرصة رؤية «تعددية» و«تمايز» هذه المنجزات فيما بينها.. بما يعني أن طريق الإبداع والتمايز الشعري ليس واحدًا، موحدًا، ذا اتجاه واحد. فالإبداع

طُرق واتجاهات متقاطعة متمايزة في آن، لكنها جميعًا تتفق على أنها مضادة للتقليد (فكل شاعر من هؤلاء كتب صوته الخاص، المنفرد، بلا تقليد لمن سبقوه من شعراء ومدارس شعرية).

وكل من هؤلاء الشعراء الكبار فتح لي أفقًا في رؤية العالم والنص الشعري؛ أي أنني تعرفتُ بعمق على تلك الآفاق والأعماق، بما يتجاوز بكثير إمكانية التعرف بالقراءة. وكل صورة شعرية تفترض - في ترجمتها - العديد من الاحتمالات المشروعة، التي تتولد في الذهن - عند الترجمة - لكن فعل الترجمة يفرض الاكتفاء باحتمال واحد في الصياغة، هو ما سيطالعه القارئ فيما بعد. لكن الاحتمالات المستبعدَة من نص الترجمة لا تضيع هباءً، فهي تسكنني دون أن أدري؛ فأنا مسكون بآلاف الصور الشعرية التي يمكنني القبض عليها.

فأي ثراء باهظ.. هذا؟!

- **هل النوافذ الأخرى المعرفية للشاعر تؤثر على تلقائية تجربته الشعرية؟**

يمكن - لدى البعض - أن تسحقه، وتفقده خصوصيته، فيجد نفسه يكتب على منوالها، أو في ظلها. ويمكن - لدى البعض - أن تثريه معرفيًّا وخياليًّا، بالمعنى العام، فتمثل إضافة إيجابية تفتح نوافذ وأفاقًا له، لا تتجلى بصورة مباشرة في نصه الشعري.

لكن المعرفة - بوجه عام - ليست ضد الإبداع، بل هي أساس ركين له.

- **كثيرة هي الدراسات النقدية التي كتبت عن تجربتك الشعرية، ونتاجك الشعري؛ أيها كان الأكثر ملامسة لخواص هذه التجربة؟**

لعلي من الشعراء المحظوظين في هذا الشأن؛ فقد كتب عن تجربتي الشعرية نقاد وكتاب من أجيال مختلفة تمامًا، ومن مناهج بالغة الاختلاف والتمايز، من بينهم: محمود أمين العالم، إدوار الخراط، الدكتور محمد مفتاح (العلامة المغربي الشهير في «الشعرية»)، والدكتور محمد عبدالمطلب (الذي صدر له كتاب «هكذا تكلم النص» عن أعمالي الشعرية المتتالية)، وعبدالله السمطي، والدكتور محمد الجزار، والدكتورة فاطمة قنديل، والدكتور أحمد الصغير، والدكتور محمد سمير عبد السلام..

نعم، أجيال ومناهج وأذواق متمايزة تمامًا، تحيط بالتجربة الشعرية من جوانبها المختلفة، فتدفع القارئ إلى التأمل والنظر وإعادة النظر واكتشاف المساحات المخبوءة وما تخفيه الظلال..

لكنني - لأسباب متعددة - لا يمكنني الحكم على هذه التجارب النقدية (لعلها بحاجة فعلية إلى قراءة نقدية من ناقد متخصص)، أو تفضيل إحداها؛ لأنني- بعد صدور العمل الشعري - لا أفترض

لنفسي سلطةً من أي نوع على قراءته (ليس زعمًا أو ادعاء؛ بل الحقيقة الكامنة داخلي بالفعل). بل إنني أحس أحيانًا بإمكانية أن أقدم بدوري قراءةً له، لا بوصفي شاعره، بل كقارئ له من بين القراء، باعتباره نصًّا شعريًّا مطروحًا للقراءة والنقد والمساءلة (أيضًا، دون افتراض مسبق بأن مثل قراءتي «الافتراضية» هذه يمكن أن تمتلك أفضلية - من أي نوع - على أية قراءة أخرى)، شأن قراءاتي النقدية المختلفة لبعض الأعمال الشعرية لشعراء آخرين.

- **هل المشهد الشعري في مصر ما يزال على حيويته؟**

نعم، لحسن الحظ! فثمة أعمال شعرية تصدر في كل حين، سواء في دور النشر الحكومية أو الخاصة، بالفصحى أو العامية، ومن مختلف الأجيال والاتجاهات.. بصورة متزامنة. وما تزال ثمة ندوات للاحتفال بصدور الدواوين، وأمسيات شعرية في معرض الكتاب، وأصوات شعرية جديدة، وحراك شعري يعكس حيويةً كامنة بأكثر مما يعكس من منجز متحقق.

فالتيار الغالب في الكتابة الشعرية هو تيار «قصيدة النثر»، التي سقطت - بسرعة مفاجئة - في فخ «التنميط» والمواصفات المتفق عليها ضمنيًّا.. لتصبح القصيدة - الناجمة عن الحرية القصوى في الإبداع - أسيرةً لما هربت منه، من جديد.

وتلك هي أزمة قصيدة النثر الحالية.

• هل غير الربيع العربي قدرًا من المفاهيم والرؤى الشعرية لديك خاصةً، وفي المشهد الشعري العربي بوجه عام؟

ما يزال «الربيع العربي» مزدهرًا على قدم وساق حتى هذه اللحظة (وخاصةً في «المحروسة»)، يفاجئ الجميع بطاقات كامنة، مجهولة، لم يكتشفها أحد من قبل. ومانزال ننتظر ثماره التي حلمت بها الشعوب طويلاً.

وإذا ما كنا ما نزال نرصد المشهد العنيف للحركة السياسية الجارية، لنفهم ما جرى ويجري، فقد يكون من السابق لأوانه أن نرصد نتائج «ثقافية» له، وهو لما يكتمل بعد.

فالنتائج الثقافية عادةً ما تأتي متأخرةً نسبيًّا، عن النتائج السياسية؛ وقد تحتاج إلى سنوات لتُتبلْوَر وتُتجَسَّد؛ لأن الارتباط بين «السياسي» و«الثقافي» ليس مباشرًا، كما أن التفاعل بين الاثنين ليس ميكانيكيًّا.

وسيحتاج الشعراء إلى بعض الوقت الإضافي لتتبدَّى تجليات «الربيع العربي» في أعمالهم ورؤاهم الإبداعية. فالمشهد في حركته القصوى حاليًّا، بما لا يسمح باستيعابه بكامله. فقط.. بعض الوقت.

• هل ترى أن شهرة بعض الشعراء العرب - السابقين والحاليين - جاءت نتيجة ارتباطهم بالأحداث الوطنية، محمود درويش، مثلاً؟

للشهرة مصادر متنوعة، ربما يكون أعمقها النص الشعري ذاته، بلا قِيَم إضافية مستمدة من خارجه؛ هكذا نعرف: صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، ومحمدعفيفي مطر. شُهرة ليست صاخبة، لكنها عميقة باقية بقاء النص الشعري، بلا انتقاص. وربما يكون هذا النمط من الشهرة منذورًا للتزايد أو التعمق أو الانتشار في زمن قادم، لأنه لاينطوي على ما ينتقص منه، بل هو - إن جاز القول - الحد الأدنى من الشهرة الإبداعية؛ شهرةٌ بالكاد!

وثمة نمط آخر من الشهرة الإبداعية يستند - فضلاً عن النص الشعري - على ملابسات خارجية، قد تكون سياسية، بالأساس. وبالطبع، فأشهر الأمثلة هو: محمود درويش، الذي اشتُهر باعتباره: «رمزًا فلسطينيًّا» بأكثر من شهرته كشاعر (لا ينبغي التقليل هنا من شعريته). ولم يتعامل معه النقد العربي - والجمهور العربي - إلا بصفته كذلك، لا كشاعر فحسب. إنه «شاعر المقاومة الفلسطينية» كما قدمه رجاء النقاش إلى القراء العرب في كتاب خاص، وعُمر الشاعر - وعمر تجربته الشعرية، آنذاك - لا يؤهلانه لهذه الحفاوة النقدية.

تلك هي القيمة المضافة إلى الشعرية، قيمة لا شعرية، سياسية متكئة على قضية القضايا العربية: القضية الفلسطينية. وسيأتي الوقت الذي يتعامل فيه النقد العربي مع شعرية درويش بمعزل

عن «السياسي» الكامن فيها وحولها، لنكتشف القيمة الحقيقية الشعرية لدى درويش وغيره من شعراء هذا النمط.

- **هل سقطت مشاريع الحداثة، وما بعد الحداثة الشعرية، أم تطورت؟**

لا تسقط المشاريع الشعرية الحقيقية؛ بل تتطور، وتتحول. فكل جيل شعري يتكئ عادةً على المنجز السابق له، لا ليكرره أو يعيد إنتاجه، بل ليتجاوزه متمثلاً لأرقى ما قدمه.

ففي الإبداع، لا يتم إلغاء ما سبق، لا يتم محوه من الذاكرة الإبداعية والثقافية (ما نزال نقرأ ونستمتع بامرئ القيس والمتنبي وأبي تمام وغيرهم، حتى الآن)، بل يقوم الزمن بتصفيته وحذف الهوامش غير الضرورية، والإبقاء فحسب على الجوهري، على الأصوات الإبداعية التي أضافت - بلا تكرار - إلى الرصيد الإبداعي العام.

- **أخيرًا .. كيف تتبصر تحولات الشعر العربي وآفاقه، عبر ما ينتج اليوم من شعر، خاصةً لدى الأجيال الجديدة؟**

لقد جاهد أجيال من الشعراء لزحزحة القيود المختلفة التي كانت تكبل الشاعر العربي، ونجحت على مدى القرن العشرين في الانفلات من كل ما هو مُسبق على لحظة الكتابة ذاتها، من شروط وقواعد، وصولاً - في نهاية القرن - إلى «قصيدة النثر»، ذات الحرية القصوى غير المسبوقة.

لكن «الحرية» – في الإبداع الشعري – ليست غايةً في ذاتها، بل هي أداة لإطلاق وتحرير الوعي والخيال الشعريين، من أجل إنجاز نص شعري مضاد للتكرار والآلية؛ نص لا يشبه سواه، طالما أنه ينطلق بلا قاعدة مسبقة.

لكن هذه الحرية المطلقة لم تنتج – للأسف – حتى الآن النص الشعري اللائق بها، واللائق بالمعارك الشرسة التي خاضها الشعراء من أجل نيلها.

كفن لا يليق بفقري ، وقصائد أخرى

إبراهيم زولي(*)

1

كفنٌ لايليق بفقري

يداك هما الباب

أدخل؟

لن يلمح العابرون ظلالي، أكنّا وحيدين نمشي؟ كأنَّ البيوت تنام على سرّنا.

السراب ردائي، نسيت الطيور التي تثقب الروح، حين تميد بي الأرض.

من سيشرِّع هذي النوافذ؟ تبدو لي الآن أبعد مما أظنُّ..

سأرسل ورداً إليك، فقط افتح الباب، موحشة حجرتي، وضواحي الفؤاد حصى وغبار، غنائي تيبَّس في الحلق، إن رجالاً يزورون أحلامنا، ثم لايهتدون..

الوجوه الكئيبة تذهب مسرورة لمرايا الضجيج.

(*) السعودية .

الميادين تسكنني، وتهيِّئُ لي كفناً لايليق بفقري.
أنا ولد مغرض، جاء يخرج أصحابه من جنان الغواية والنزوات، إلى حيث شاء،
تماماً كما في جنازاتنا، يتعرَّى السؤال، ويعلن عن موته واقفا.

2

على فرح جموح

ولدٌ من الفرح الملوَّن، تجلس الحارات فوق زنوده السمراء، يضحك للجهات، شروق شمس كان يسبق خطوه.
هذا الفتى الآتي على فرح جموح، خيله ونخيله في الأرض ترسم نجمة، منحتْه فيض طباعها، لتصير أشبه بالحياة، يذوب فيها كي يصير رواية، أو حقل ورد في القرى.
كان الفتى كالمستحيل، يصوغ بعض غموضه، لم يعرف الأولاد سيرته، هواجسه على مهل تسير، تغيِّر المجرى، فتحمي السالكين من الخراب.

3

مبعثرة في أباريق شهوتها

فتحتْ للهلال الشبابيك، كي يتربَّع فوق موائدها، خاشعا في بحور خطيئتها.

حول إصبعها، خاتم يتثاءب في وحشة الليل، يسقط مرتعشاً كالحرير على صوت خلخالها.

يتعارك فيها نداء الفضول، وحيداً يجيء لها كي يشقَّ حجاب الرجولة، لكنه لم يجد أحداً في المساء.

الشوارع تصحبني مثل حورية للعراء، تعلِّمني أين تبتسم الخيل بعد الفتوحات، كيف تضيء البروق مساحات أجسادنا في الظلام؟

الممرَّات عاصفة لاتذوب، محمَّلة دائماً بفواكه عتمتها، تستعيد أنوثتها من أظافر غائرة بالبياض، تجيء مبعثرة في أباريق شهوتها، بانتظار الأهلَّة في الليل، تركض بين موائدها.

4

يعلن الليل عصيانه

لم يعد ممكناً أن تحاصر هذا العراء وحيداً، لأنَّ الظلام يشدُّ الوثاق عليك، يحثُّ الخطى، صوب عزلتك الأبدية، حيث البنايات تجلس عارية، تتضاءل شيئا فشيئا.

كأنَّ الفتى مازال منتظراً، قبل أن يعلن الليل عصيانه.

لم يعد ممكناً أن تخبئ هذا اليمام الجنوبيَّ في الصدر.

سوف تطلقه، كي يحاور خفقته، ويعاشر نعناعه دون ثرثرة.

هل ستنهض بين المدى والمداد؟

تباغت قيد الحنين؟

تحسِسُّ نواياك في يقظة، كي تحلَّ وثاق الظلام.

5

تجاسر أن يسرق العشب

للمدى

للنخيل المهاجر خلف الغمام

أعدُّ القصيدة

للبشر الخالدين

سلام على خيلهم، والرياح التي لم تنم منذ مركب نوح.

دمي شاخص عند باب المساءات

من أول العمر، أهفو إلى نجمة في الميادين..

كيف سنكتب أسماءنا، ثم نرجع ثانية، نتسكع في آخر الأرض، نوغل في التيه من سغب؟ كيف أجلو الكتابة من صدأ الخوف، أصقلها ببريق الصبا؟

كان يجلس قرب السرير، تجاسر أن يسرق العشب، يطوي البراري على راحتيه..

غداً سوف ينقسم الناس قال، وخطَّ بإصبعه في التراب.

يتأمل الأشجار

أحمد بخيت(*)

عتباك لا أم هناك ولا أب
أحصي كواكبها وينقص كوكب

يا حزنَ جذعِ النخلِ مالك عاليا
والعهدُ أنَّ الحزنَ قَزمٌ أحدبُ؟

ويداك باردة وصمتك مرعب
وأنا ابن أمي منذ قالت جدتي:
يا بنت إن إناء أمك طيبُ

كانت وصايا الماء تحرس خطوتي
والشِّعرُ بِكرٌ والقصيدةُ ثَيِّبُ

(*) مصـــر.

آخيت ذئبَ العزلتين ولم أكنْ
ذئباً ولم يك لابنِ آدمَ مِخلبُ

الذئبُ كان أخي الوحيد، وإخوتي
بخلا بحبِّ أبي علي تذأّبوا

ويل لمن تابوا، ولم يتعذبوا
توبوا عن الإنسانِ، نحن سنذنبُ

و«ابن الحرام» الشعر يجلدني أسى
ذهب الذين نحبهم وسنذهب

ألقتك أمُّك صرخةً شعبيةً
في الطلّق تختصرُ الحياةَ وتطنبُ

ويل لمن ركعوا وصلينا دما
ولمن يطيلون السجودَ ليكذبوا

من يكتبُ التاريخَ؟ فارٌ هاربٌ
للسدِّ، لا يكفي لتسقطَ مأربُ

يتأملُ الأشجار ثم يرى بها
خشبَ الصليبِ ولا يرى مَن يُصلبُ

سيفرٌّ من كسرى لقيصر ربما
(طهرانُ) مَكَّتُهُ و(روما) يثربُ

تبت يدا الكلمات خمرَ منادم
دارت برأس الشاربين ليطربوًا

لن يعرف الذئبَ الذي استأنسته
إلا الذين سيترفون ليكتبوا

شرفُ الدموعِ عيون من يسمو بها
لا يستوي في الدمع «هندُ» و«زينبُ»

لن تنتهي هذه القصيدة

جاسم محمد الصحيح(*)

إلى روح الشاعر الفلسطيني الكبير (محمود درويش)
الذي لم يشأْ لقصيدة الحياة أن تنتهي.

أن تنتهي
لم تنطفئْ يا كوكبَ المعنى
ولكنْ دورةٌ من عُمْرِكَ اكْتَمَلَتْ
لتَبْدَأَ في فضاء الغيبِ دورتُكَ الجديدَةْ

هي رحلة أخرى
وهذا الدربُ
دربُ العابرين إلى (المجازِ)
مُزَمَّلينَ بكلِّ أرديةِ (التَّناصِ)

(*) السعودية .

يُنَقِّبُونَ عن القصائد
في الفضاءاتِ الشريدَةْ

لم تنطفئِ
يا أيُّها الألَقُ المُعَبَّأُ داخل الكلمات
يا شوقَ الحروفِ إلى طفولتِها السعيدَةْ

يا صوتَ محنتنا المُضَرَّجَ
بالمواويلِ الشهيدَةْ

اليومَ تصعدُ قُبَّةً سَعَةُ ابْتِهَالِكَ
فابتهلْ
إنَّ الصدى يأتي وإنْ كانت مزامرُهُ بعيدةْ

يا موغلاً
في المستحيلِ من الرُّؤَى
منذ انثنيتَ تكيدُ للرُّؤيا
وتُوقِعُها بأشراكِ المكيدَةْ

ما دام نبضُكَ بدعةً في النبضِ..
ما دامت تُحَرِّرُكَ الكتابةُ منكَ..

ما دام انخطافُكَ لم يزلْ صقراً
وما دامت لك الرُّؤيا طريدَةْ

(لن تنتهي هذي القصيدَةْ!)
(لن تنتهي هذي القصيدَةْ!)

* * *

هل مُتَّ حقاً أمْ هربتَ من الزمانِ؟
وهل هربتَ من الزمانِ
لكي تذودَ العُمْرَ عن شَرَكِ المكانِ؟
كأنَّما قالَتْ رُؤَاكَ لنا :
هنا شبحي ولستُ أنا..
وكانت فكرتي مَرَضاً
قضيتُ بهِ الحياةَ على سريرٍ من وَرَقْ!

هل مُتَّ حقاً
أم ذهبتَ تطاردُ المعنى المسافرَ
في الجدائلِ والسنابلِ والجداولِ..؟!
رُبَّما ألفيتَ في المجهول
ما يُغني عن الوطنِ المُرَقَّعِ بالوصايا

أو بلاداً لا تُحاصرُها السطورُ
ولا تُهَدِّدُها المحابرُ بالغَرَقْ؟

* * *

(محمودُ)
يا رجلاً من الياقوتِ تَلْبَسُهُ النِّساءُ

مَرُّوا بنعشِكَ مثقلاً بالوردِ والتيجانِ..
محمولاً على شَهَقَاتِ (ريتا)..
كان يرفعُهُ البكاءُ!

قلتُ: العزاءَ..
فقالَ - من أَلَـمٍ - صديقيَ: لا عَزاءُ!

(محمودُ) عصفورٌ
يُخَبِّئُ في جناحَيْهِ الفضاءَ..
وها هنا سَقَطَ الفضاءُ!

* * *

نبكيكَ
لا نَجِدُ البكاءَ طريقَنا نحو الخلاصِ..

وإنَّما في الحُبِّ
تفترسُ العواصفُ نفسَها
والحزنُ
طقسُ قيامةٍ في محشر الذكرى
ونحن الكائناتُ الطالعاتُ من الفجيعةِ..
نحن يا (محمودُ) تلك الكائناتُ

ندري
بما أَوْحَى إلينا الرَّبُّ
من مَلَكوتِهِ:
لا بُدَّ من موتٍ لتكتملَ الحياةُ!

لكنَّما ثَمَرٌ
يُطَرِّزُ سنديانَ حنينِنا
عَصَفَتْ عليهِ الذكرياتُ

صَلَّى عليكَ الشعرُ يا (محمودُ)..
إنْ أنا لم أقلْ:
(صلَّى عليكَ الشعرُ)
ينقصُ نصفُ إيماني وتنبترُ الصلاةُ!

ارْتَكَابَـاتٌ بَاذِخَـةٌ

جمعة الفاخري(*)

غِيَابُ قَمِيْءُ
يَفْقَأُ عَيْنَ الرَّجَاءِ الرَّحِيمِ
بِسَهْمِ انْتِظَارٍ مَسْمُومٍ

***

انْتِظَارٌ حَقُودٌ
يَغْرِسُ دَبَابِيسَ يَأْسٍ صَدِئٍ
فِي مُهْجَةِ أُنْثَى تَتَلَظَّى ..

***

(*) ليبيا.

تنويــه: ورد اسم الشاعر والناقد الليبي جمعة الفاخري مع قصيدة «وقائع آخر ليلة حب» للشاعرة مي محمد بدلاً عن قصيدة «ارتكابات باذخة» وتم الاعتذار للشاعر عن هذا اللبس. وننشر في هذا العدد القصيدة المذكورة، مع الاعتذار للقراء الكرام عن هذا اللبس المطبعي.

قَصيدَةٌ بِكْرٌ

تُقْسِمُ أَنَّهَا حَمَلَتْ سِفَاحًا

من شَاعرٍ مَجْنُونٍ ..

هَجَرَهَا لأُنْثَاهُ اللَّعُوبْ ..

***

شَاعِرٌ بَاذِخٌ

يُريقُ صَمْتَ حَنَايَاهُ المَهِيبَ

نَزْفًا سَمَاوِيًّا ..

جُنُوحًا مُبْتَكَرا ..

على حَافَّةِ لَيْلٍ غَوِيٍّ ..!

***

عَيْنَا عَاشِق

تَثْقُبُ عِفَّةَ اللَّيْلِ

بِبَرِيقٍ شَبَقِيٍّ خَؤُونْ ..

***

أَقْلامُ شَاعِرٍ يَائِسٍ

تَنْشُرُ أَصَابِعَهَا

فِي الْفَرَاغِ الْجَسِيمِ
أَغْصَانًا مُتَيَبِّسَةً..

***

امْرَأَةٌ وَحِيدَةٌ
تَفْتِكُ بِغُرْبَتِهَا الْمُزْمِنَةِ
بِصَمْتٍ يَعْوِي ..

***

لَحْظَةُ إِلْهَامٍ عَذْرَاءُ
تَسْتَدْرِجُ قَلْبَ شَاعِرٍ
لِتَلِدَ مِنْهُ اللَّحْظَةَ
قَصِيدَةً مُدْهِشَةً ..

***

عَاشِقٌ مُتَقَاعِدٌ
يُقَسِّمُ تَجَارِبَ بِلا صَلاحِيَّةٍ
على صِغَارِ الْعَاشِقِينَ
وَيَلُوذُ بِالْغِنَاءِ الْغَبِيِّ ..

***

دِيوانٌ مَهْجُورٌ
يَسْكُبُ عِطْرَهُ الذَّهَبِيَّ
في رِئَةِ الْغِيَابِ
غِنَاءً مشروخًا
كَشَهْقَةِ الْمَوتْ ..!

***

لَيْلٌ وَقِحٌ
يُصَوِّبُ أُذُنيهِ
عَلَى وَشْوَشَةِ عَاشِقَيْنِ مُرْتَعِشَيْنِ
بِشَوْقٍ غَزِيرٍ ..

***

صَبَاحٌ فَضُوحٌ
يُذِيعُ بِئْرَ اللَّيْلِ
نَشِيدًا لِفَجْرِهِ الْمُرَاهَقِ ..

***

ظَهِيرَةٌ مُرَاهِقَةٌ تَتَسَلَّى ..
تَلْمَظُ عَرَقَ الْعَابِرِينَ

بِشَفَتَيْنِ حَارِقَتَيْنِ ..
وَتَدْلِقُ فِي قُلُوبِهِمْ
نَخْبَ سَرَابٍ كَذُوبٍ ..

***

مَسَاءٌ جَهُولٌ
يَخْلَعُ سِتْرَتَهُ
على مَرْأَى مِنْ شَمْسٍ تَتَجَشَّأُ ضَوْءًا
وَيَنَامُ مُتَحَصِّنًا فِي عُتْمَتِهِ الْعَمْيَاءِ ..

***

غُرُوبٌ كَرِيمٌ
يَجُودُ عَلَى الْحَسْنَاءِ الْوَحِيدَةِ
بِحِنَّاءَ عَالِيَةِ الْحُمْرَةِ ..
وَعَلَى وَجْنَتَيْهَا بِاحْمِرَارٍ بَالِغِ الإِثَارَةِ ..

***

سَرَابٌ سَحِيقٌ
يَنْصُبُ كَمَائِنَهُ الْوَقِحَةَ
لِرُوحٍ تَائِهٍ ظَامِئٍ ..

فصــول الشــعر

فائزة سلطان (*)

حِينَ ربِيع
جَمَعتْ مَجنُونةٌ زُقَاقنَا
كُلَّ عُشَّاقِهَا
تَحتَ ظِلاَّلسِنِين
سَكَبَتْ عَلَيهِم
حِكَايَتَها المُهتَرِئَة
مِن رُوحِهَا المَثْقُوبَةِ
وبِفَمِهَا المَلِيءِ
بِكَلِمَاتٍ مُعَاقَةٍ
تَمْتَمَتْ لِي:

(*) العـراق.



بِأَنَّهَا المَلَكَة

سَلَّمَتْنِي جُنُونَهَا

ثُمَّ

......

اختَفَت.

حِينَ صَيْف

رَأَيْتُ شَاعِرَ زُقَاقِنَا

يَحْرِقُ كُلَّ كُتُبِهِ

يَرْكُلُ كُلَّ أَحْلَامِه

يَحضنُ مَعْشُوقَتَهُ

مُبتَسِماً

سَلَّمَنِي

قَصَائِدَهُ

ثُمَّ.....

انتَحَر.

حِينَ شِتَاء

جَمَعتُ أجزَائِي المُبَعثَرَة

طَوَيْتُ المَاضِي

في قَصيدَةٍ

مَزَّقتُهَا

رَمَيتُها

شَيَّعَها النهْرُ

ثُمَّ

.....

رَحَلت.

حِينَ خَرِيف

سَلَخْتُ جِلدِي

بَحثاً عن

المجنُونَةِ

والشَاعِرِ

وعَنِّي

فَوَجدتُ جُنُونِي مُلْتَحِفاً

بِقَصِيدَةٍ

يَبْكِي

ثُمَّ

....

مَضَيْت.



نساءُ المخيم...

قمر صبري الجاسم(*)

عليهنَّ تبكي البيوتُ
ويخجلُ منْ حُزنِهنَّ الحياءُ
نساءُ المخيَّمِ يقبعنَ في سجنِ
هذي الحروبِ اللئيمةِ
يرسمنَ فوق جدارِ المنافي قلوباً
لتلمحَ أوجاعَهُنَّ ويبكين خوفاً
يُصافحنَ أقدارهنَّ صباحاً على قلقٍ
ثمَّ يُطعمنَ سربَ الحمامِ فُتاتَ الحنانِ
ويخبزنَ أشواقهنَّ فيبتسمُ الكبرياءُ
نساءٌ يعلِّمنَ بعضَ الرِّجالِ
الرُّجولةَ والعنفوانَ
ويمتدُّ من صبرهنَّ الإباءُ

(*) سـوريا .

يعلِّمنَ أطفالهنَّ الشموخَ
ويملأن حبلَ الغسيلِ سلاماً
وثلاّجةَ الذكريات أماناً
بهنَّ المنافي تضيقُ ..
وهنَّ المنافي ..
قواريرُ هذي الحياةِ
ولمْ يرفقِ الليلُ في ليلهنَّ
ولمْ ترفقِ الشمسُ في طهرهنَّ
نساءٌ بعمرِ الحروبِ
يُمنِّينَ أحلامهنَّ بموت عفيفٍ
فتخجلُ من موتهنَّ السماءُ
تشرَّدتِ الضحكاتُ وكانتْ
مساحيقَ تجميلهنَّ
تركن فساتين أعراسهنَّ
لتلبَسهنَّ ثيابُ الأراملِ
تلبَسهنَّ ثيابُ الثكالى ..
ثيابُ السبايا ..
ونِمنَ بلا جسد في العراءِ
فكبَّلَ أوراحَهنَّ الهواءُ

ولم يتَّقِ اللّهَ فيهنَّ بردٌ وثلجٌ
وذئبٌ ..وجارٌ .. وعبدٌ وحرٌّ
ولم يتَّقِ اللّه فيهنَّ داءُ
وليس لديهنَّ أيّ فضاءٍ
يغردنَ فيه بأوجاعهنَّ
ولا صفحةُ الماءِ تكفي
لتنقلَ صورةَ أرواحهنَّ
فصرنَ نجومَ الليالي الحيارى
وأسهبَ في قهرهنَّ النداءُ
وكالسُّلحَفاة على ظهرهنَّ البيوتُ تسيرُ
وتحملُ أوطانَهنَّ الحقيبةُ
كالموج ما من أمانٍ
يحيطُ بسيلِ الدموعِ
قراصنةُ البحرِ لا يستحونَ
منَ المدِّ أو جزرِ أوجاعهنَّ
تحوكُ لهنَّ المنافي من الشوكِ أقدارهنَّ
وما من حذاء سيسقطُ
إنْ زارهنَّ الأميرُ ليبكي عليهنَّ
لا وقتَ للرقصِ ، لا وقتَ للسحرِ ،

لا وقتَ للوقتِ حتى تدقَّ سويعاتُهنَّ
ويختارَ أكثرهنَّ انكساراً
فكلُّ النساءِ هناك سواءُ
ولا وقت حتى تجيءَ الأميرةُ
من قصرها في بلادِ الطُّغاة السعيدةِ
حتى تصوّرَ كم قلبُها طيِّبٌ عالميٌّ
تكادُ تقولُ بروحِ الأنا المُستبدَّةِ قُدَّامهنَّ
: أنا حرةٌ يا نساءُ .
تردُّ عليها ابتساماتُهنَّ
بسخريةِ الماءِ من وجهِ نرجسة
هنَّ أكثر منها جمالاً .. وأكثر صدقاً
وهنَّ وهنَّ .. وكانتْ ..
وصارت .. وكنَّ وصرنَ ...
هي الآن تسبحُ في بحرهنَّ
ولا يستطعن العبورَ على جسر أيَّامهنَّ
إلى المُستحيلِ0تمرَّسنَ بالخوفِ والجوعِ والقهرِ
مَن كنَّ ربَّاتِ أحلامهنَّ
وكنَّ يُسيِّجنَ بالوردِ خصرَ الكلامِ
يُسرِّحنَ بالعطرِ ليلَ الهُيامِ

تركن قصورَ الحنانِ
ولا ماءَ في جرَّةِ الحلمِ حتى
يُعطِّرنَ أوجاعهنَّ
جلسنَ يُجمِّلنَ ياء المُنادى بذكرى
لأسمائهنَّ التي أصبحتْ رقماً في السجلاتِ
حتى امَّحت نونُهنَّ وكلُّ الضمائرِ
شابتْ عواطفُهنَّ .. المرايا
حكاياتُ جدَّاتهنَّ
وأشجارُهنَّ وريشُ عصافيرهنَّ
وشابَ الزمانُ وشابَ المكانُ
وليلٌ تمرَّسَ في قهرهنَّ
وشابَ مع الفجرِ حتى الضياءُ
يضيئون في الوهم أشلاءهنَّ
فتبَّتْ يدُ الضوءِ تبَّتْ
وتبَّتْ أيادي الذين أضاؤوا
يقولون سوف يجيءُ
ومن أين بعد الخرابِ
وبعد الدَّمارِ
وبعد التشرُّدِ والموتِ يأتي ..

وفي كلِّ حرب يخونُ النِّساءَ الرَّجاءُ
نساءٌ هويَّاتُهنَّ الدموعُ
هواياتهنَّ الرّجوعُ
عليهنَّ يخشى الرُّكوعُ
وأودى بهنَّ الرِّياءُ
يفيضُ بأرحامهنَّ الزَّبدْ
ويعرفنَ أنَّ الأمومةَ طهرٌ
وليستْ بحلٍّ لهذا الولدْ
سلامٌ عليهنَّ يومَ نزحنَ
ويومَ سُجنَّ .. ويومَ قُتلنَ
ويوم سبى صمتَهنَّ العراءُ

التشكيل الشعري في ديوان محمد حبيبي «جالساً مع وحدك»

عادل ضرغام(*)

(مهما كان ثقب الإبرة ضيقا، يمكن تمرير خيط الشعر منه حتى في الظلام)

ربما كان هذا التصدير الذي وضعه الشاعر محمد حبيبي، في مقدمة ديوان: (جالساً مع وحدك) مهما، لأن هذا التصدير يضعنا وجها لوجه أمام شعرية تجيد النسج بمفردها، صانعة عالمها الخاص، ومقدرتها الخاصة في مقاربة الوجود بشكل عام، وفي مقاربة الذات. ففي قصائد: محمد حبيبي، الأخيرة تتحول الذات إلى ذرة في كون كبير، ورصد الذرة يتجاوب ويتكامل مع رصد هذا الكون الكبير، بالدافعية ذاتها، وبالحميمية ذاتها. فحبيبي في هذا الديوان يفجؤنا برؤية كلية للوجود، رؤية من نوع خاص، لو وصفت بالتأمل ينقص بهاؤها، ولكنها أشبه بسيمفونية موسيقية طويلة من البداية إلى النهاية، والعناوين التي توضع في

(*) مصـــر.

صدر القصائد - والحال تلك- أشبه بصمت أو خروج مؤقت عن النسق الموسيقي، ليشعرك بوجود نسق شبه ثابت، وثباته لا يرتبط بثبات إيقاعي محدود، وإنما هو ثبات أشبه إلى حد بعيد برهافة شعرة دقيقة ظلت على سموقها ورهافتها من بداية الديوان إلى نهايته.

إن هذا الصوت الشعري - في هذا الديوان - يمثل تصفية بالغة الدقة، لصوت شعري مصفى أساساً من قبل.فمحمد حبيبي - في دواوينه السابقة - لم تشده الموضوعات الكبرى بتجلياتها المعروفة وبأنماطها في الشعر المعاصر، وليس معنى هذا أن شعره لا يرتبط بهذه التجليات، وإنما يرتبط بها ويلتحم بها، على طريقته الفنية، فهي شعرية ذات قطاع طولي بنسجها ورهافتها الخاصة.

محمد حبيبي، في نصوصه في هذا الديوان يجيد فن الإصغاء للكون، فن التقاط اللقطة الكاشفة، المبنية على المفارقة، التي تطهر نظرتنا للحياة، وتجعلنا قادرين على أن نلم شتات هذا الكون المتجانس والمتناقض في آن.

أثناء القراءة للديوان، تولد لديَّ سؤال ظل مؤرقاً لي لفترة طويلة: هل تقف شعرية محمد حبيبي، عند حدود المفارقة؟ أم أنها أكبر من حدود عقد المشابهة أو المقارنة بين نسقين متقابلين؟ وقد أكدت قصائد الديوان أن شعرية: محمد حبيبي، أكبر من حدود المفارقة، لأنها تختلف عن الشعريات الأخرى، التي تحاول الاشتغال

على تلك الآلية الفنية، في كونها تبتعد عن الفائض اللغوي، وهي آلية مرتبطة بالاشتغال على النص الشعري، والتحبيك لحذف أي زيادة، قد تكون كاشفة عن التردي في غنائية مفرطة.

يبدو لي هذا الديوان تتويجاً لشعرية شديدة الخصوصية، مشيرا لأهم سماتها، ومنطلقاتها الفنية الأساسية، المشدودة إلى جذور تكوينية فاعلة، ويمكن أن تشكل – فوق ذلك – أفق توقع للقارئ المتابع لشعر: محمد حبيبي، فالقارئ للديوان بداية من عنوانه، مروراً بالجزئيات التكوينية، التي تتضمن نصوصا صغرى سابحة في فضاء المجال الفكري، يدرك أنه اختيار مقصود.

التوحد في مواجهة العالم:

ربما يكون عنوان الديوان كاشفا عن هذا المنطلق الفكري، فالشعر في ديوان حبيبي،شبيه إلى حد بعيد بالخلوة، التي يتوحد فيها الشاعر مع ذاته، مع الكون، يجيد الإصغاء إليه، ويقارب تناقضاته الكاشفة عن الانسجام، الذي يعطي للحياة تمددا وديمومة، ينتقي في هذه الخلوة ، ويكيف الجزئيات الفاعلة من ذاكرته، يسائلها، يتوقف عند البراءة الهشة للطفولة في ضعفها وقوتها.

التذكر – أو فعل الذاكرة – ليس مقابلاً للنسيان، فالتذكر – وإن كان يحاول تثبيت الماضي وإنعاشه من خلال الالتفات إليه – فعل من أفعال المجابهة مع الماضي، وإذا كان الماضي لا يمكن

استعادته إلا من خلال فعل التذكر كأنه خطاب، فإن الصورة - وهي المثير هنا، وهذا يشير هنا إلى أن فعل التذكر في قصيدة صورة غير عفوي بتعبير:(هيجل) - تنتمي إلى عالم سابق، ومقاربة اللحظة تنتمي إلى لحظة آنية، ففي اللحظة الماضية تتعدد جزئيات التوحد ضد العالم ومواجهته:

كانوا خمسة مخلوقات لا أبهج...
والغرفة كانت تتسع لكل العالم
(بابلونيرودا، غيفارا، غاندي...)
خمدت ثورات
سقطت دول
وانهدمت غرفةْ.

العدد هنا كاشف عن أن الذات الشاعرة لا تواجه العالم بمفردها، وإنما تواجهه متدثرة بمجموع بشري، وبسلطة نموذج متخيلٍ، يخرج حتى الغرفة من وجودها المادي المعهود، لكي يجعلها إطاراً للحظة يتسع فيها الانتماء للإنسانية بمفهومها الواسع.إن شعرية: محمد حبيبي، لا وجود فيها للفائض اللغوي، وفي مقابل ذلك، نجد أن لكل كلمة إيحاءاتها، التي تشد الدلالة إلى منعطفات زلقة، ولكنها متجاوبة لقياس الزمن بين اللحظتين. فخمود الثورات أو سقوط الدول، الذي يعطي مؤشرا دلاليا للمدى الزمني، يعطي ارتباطا بالخارج والشعور بها في اللحظة ذاتها، التي تتهدم فيها الغرفة المتخيلة، التي ربما كانت إطارا يتسع للأفكار الجديدة.

هذه اللحظة المتوحدة بالآخرين، وبالنماذج المتخيلة، التي تبنيها الذات متدثرة بالقادم، لا تلبث أن تكشف بالتدريج عن اللحظة الآنية:

مات اثنان

هاجر اثنان

وبقيت أنا.

فعل الموت أو الهجرة في إطار سطوة النماذج المتخيلة للمجموع، يشير إلى تخلٍّ عن هذه النماذج، بغض النظر عن كونهما فعلين غير مباشرين للدلالة على هذا التخلي. ومن هنا تبقى الذات بمفردها في مواجهة العالم، مؤمنة بنماذجها المتخيلة، بالرغم من تعدد اللحظات التاريخية والأزمنة، وبالرغم من فقدان الإيمان بها في تجليها المباشر، فالعودة إليها لم تكن إلا فعلاً من أفعال التحول أو التبدل، بين مواجهة الكون، في إطار متدثر بمجموع ومواجهة الكون وحيداً بذاتك.

التنافر والانسجام:

إن إدراج نسق كبير من شعر: محمد حبيبي، داخل إطار التأمل، بوصفه شعراً قائماً على تأمل الإنسان وعلاقاته، ربما لا يكون بالغ الدلالة على هذه الشعرية، لأن شعريته، يمكن أن تدرج في سياق أكبر من فعل التأمل ذاته، فالنص الشعري (كفَّ) يوهمنا بالربط بين صورة الأعمى الذي يخمش زجاج السيارة، وصورة

الشخص بعماه الجزئي واللحظي تحت صنبور مقطوع الماء، في حين أن النص مهموم بمقاربة العالم وفق منظور لا يكتفي بجمع الأشياء المتشابهة ظاهرياً، لتوليد المفارقة، وإنما لتكديس صور قد يمر بها الفرد العادي، ولا تلفت انتباهه، وتكمن قدرة الشاعر في إدخالها في إطار نصيٍّ، يجعلنا نعاينها وفق تركيب جديد، ينطلق من المنظور، الذي أوجده النص كياناً كاملاً.

يتجلى هذا النسق الإبداعي في قصيدة: (كفان)، فالرؤية الأولى التي يلتقطها متلقي النص متسرعاً، سوف ترتبط بالمفارقة المصنوعة بين كف وكف، ولكن التأمل الدقيق في النص الشعري - الديوان كاملاً - يثبت أننا أمام شاعر مهموم بتكديس صور يختزنها لمدى طويل، قد تكون متنافرة على المستوى السطحي المباشر، قبل أن يخلق - أو يُخلق - لها الإطار النصي المناسب لوجودها، وتسهم هذه الصور برهافتها، في خلق إطار منسجم، يكشف عن طبيعة العالم، الذي ينوء بالتناقضات. إن ما يقوم به النص الشعري هنا أكبر من خلق المفارقة، التي تطل بوصفها إدراكا أوليا للنص.إنه يعمل على تثبيت تلك الصور داخل المتلقي، كأنها طبقة إدراكية لها فرادتها، تجعلنا نصغي إلى الصورة بكل تناقضاتها، ومفارقتها، ويبدو ذلك جلياً في قصيدة (فاصل).

تُبنى هذه القصائد (كف)، و(كفان)، و(فاصل) داخل إطار أكبر،هو (طباقات الرصيف)، لأنها جميعا تلتزم بعرض صورتين

متقابلتين، لتشكيل طباق على مستوى نصيٍّ، لا يكتفي بعرض الطباق، وإنما تنبع قيمته الأساسية في توجيه وتوليد الشعرية المشدودة إلى خصوصية المقاربة. فكأن محمد حبيبي، بهذه النصوص، يشير إلى أن جانباً مهماً من شعريته، يكمن في هذا الملمح الخاص، المرتبط برصد المتناقضات والمفارقات. فالشاعرية - لكونها في معرض دائم للتغيير - لا تثبت في مكان واحد أو جزئية فكرية محددة، يؤيد هذا التوجه، أن قصيدة: (طقوس الخلوة) جاءت منضوية تحت هذا النسق الأكبر: (طباقات الرصيف)، وهي قصيدة تشير إلى أن الخلوة وثيقة الصلة بالشاعر، ومهمومة بنفي الشاعر بصورته القديمة بهالته المقدسة، وتحبيك صورة مغايرة تماماً:

مازال القمر يطلُّ:

فلم يقف المطر

ولم تحترق الغابات

الأطفال كذلك! لم يكتهلوا!!!

لا الأوراق ولا الزهرات

بكت، أو حتى همت...

...

لم يهبط ملك

أو تسقط من نيزكها أدنى صخرةْ

فالصورة المقدمة في هذا الجزء من النص، تمثل نفياً للمتعارف عليه أو المعهود، أو المقرر في نظريات شعرية، مهمومة في الأساس بإسدال قداسة وفاعلية لهذا القادم نصًّا أو جسداً في الكون، ومن ثم يأتي هذا النص الشعري في بدايته لينفي هذه القداسة، وكل سطر من هذه السطور الشعرية المنفية يعيدنا إلى لمس صورة ناجزة عن تشكلات أنماط سابقة، فأفعال مثل: (وقوف المطر - اكتهال الأطفال - بكاء الزهرات - هبوط الملاك - سقوط النيزك) كلها أفعال تثبت في حد ذاتها الفاعلية، ونفيها في هذا السياق، لا ينفي الفاعلية، وإنما يثبتها بطريقة مغايرة، تتشكل في إطارها شعرية خافتة، تتوسل التوحد بجزئيات الكون، بدلا من التعالي عليه، تتشكل ملامح الفاعلية الخاصة في:

انتعشت أعشاب، جفت من زمن بحديقته

أكسل عصفورين اضطرهما الجو العاصف

للمكث لديه

صارا أسرابا

أطفال الجيران(ما كانوا يدنون لأسوار حديقته)

صاروا يأتون برفقتهم أطفال الحارةْ

وكأن العالم

كل الأشياء.

إن هناك فرقاً واضحاً بين فاعلية النسق الأول، الذي كان فيه النص الشعري مهتماً بنفيها، وفاعلية النسق الثاني الذي يهتم بإثبات وجود جديد، فالفاعلية الأولى مرتبطة بتحريك جزئيات كونية، بينما الفاعلية الأخرى، تأتي كأنها الوجه المقابل، فهي فاعلية مرتبطة بجزئيات محيطة بالفرد، في محيطه الإنساني المحدود، وارتباطها بجزئيات مثل: (أعشاب الحديقة - أكسل عصفورين - أطفال الجيران - أطفال الحارة) ارتباط يثبت الفاعلية في إطار ضيق - قد يكون الخصوصية - يتسع بالتدريج، لمعاينة المغايرة الفنية المقدمة في تلك الشعرية.

ثمة فارق آخر يمكن أن نلمحه من المغايرة بين المنفي والمثبت، يتمثل في طبيعة كل شعرية، فالأولى المنفية - من خلال فاعلية كبرى- قد تكون أقرب إلى نمطية سائدة مملوءة بالتقليد والصراخ، والأخرى المثبتة، تشكل شاعرية جديدة مملوءة بالإصغاء للعالم، وفق إدراك بكر لم يمس من قبل:

لحظة خط عبارته، ورمى بالقلم إلى الأبد...

الشا.. الشاعـ..، الشاعر..

الشاعر صمت يصغي لقصيدةْ..

قد تكون المغايرة ماثلة – أيضاً - بين شاعر يكتب القصيدة، وشاعر تكتبه القصيدة، بحيث يطل بوصفه جزئية من نسق كامل متعدد الأجزاء، ليشكل في النهاية وحدة وجودية، منفتحة على أسئلة إبداعية لها تمدد وديمومة.

فاعلية الماضي:

فاعلية الماضي في شعر: محمد حبيبي، من ديوانه الأول إلى الديوان موضوع الدراسة، حاضرة بقوة على مستويات عديدة، منها ارتباطه برصد الهشاشة البريئة، التي تطل بوصفها موسيقى ناعمة في كل قصائد الديوان، مشكلة المساحة، التي يتحرك فيها الكيان الآني، فكأن هذه الهشاشة البريئة والقوية – في الوقت ذاته – المملوءة بعدم الإدراك التام، لها فاعلية قوية. منها كذلك – أي من مستويات فاعلية الماضي – الحنين إلى لحظات ماضية، مازال لها حضور فاعل في ذهن وتكوُّن المبدع، فتتجلى هذه الشعرية، وكأنها انحياز للماضي. والشاعر هنا – الشاعر الحقيقي – هو الذي يستطيع أن يحفظ لهذه اللحظات وجودها، فكأنه يثبتها بالكتابة، بدلا من تركها للذاكرة، مصرا على تكديسها في إطار طبقة معرفية، لا تشبه الوجود الماضي بكل تفاصيله، ولكنها صورة موازية، نابعة من تشكيل الخطاب الشعري، الذي يحذف ويحرف في تشكيل الماضي، ليعيد ترتيبه وفق مخزون الذاكرة، وقدرة الخطاب في تشكيل الانسجام، فالمتلقي حين يقرأ قصيدة (بلل):

ذاك البلل

- نصحو غرقى منه

ملتمين على المسفيدةْ

بعيون لا تكترث مؤخرة تتكشف

تنتظر جفاف سراويل منداة منذ الليل

مشرعة غبشا حول النار المشتعلةْ

من دفء الجيران وأبواب لبيوت

تتثاءب بقبالة بعض-

صار يجف

ككل الأشياء

الملفوفة في كيس النايلون..

لا يستطيع أن يمنع نفسه من التأمل في التركيب اللغوي للنص، والتمدد التركيبي، بداية من المبتدأ: (ذاك البلل) إلى الخبر: (صار يجف)، وبينهما يتشكل الاعتراض، كأنه انفتاح على ذاكرة تنتظر مثيرا، كي تطل برأسها، ولكنها في ذلك الظهور لا تخلو من تحريف وحذف ومحو، من خلال فعل الانتقاء، لكي تشكل في النهاية اتساقا يخفي التعب المبذول والاجتهاد في بناء النص الشعري، الذي يخفي البياضات والفجوات، التي يشعر القارئ بوجودها، فالنص يختار صورا محددة لإثبات بؤر دلالية، تدخل في نطاق الخطاب الشعري، لكي يصور تلك الهشاشة البريئة، التي لا تأتي منفصلة عن إطار عام يكيفها، بداية من المسفيدة، وغبش النار المشتعلة، وتثاؤب الأبواب المتقابلة.

إننا هنا نستطيع أن نفهم البلل وفق توجه جديد - وإن كان لا ينفي المعنى المباشر الذي يتولد من النص - فهو - في

ذلك السياق – أشبه بنمط حياة، أو طريقة مقاربة وجودية للناس والأشياء، والنص الشعري يشير في نهايته إلى ذلك الجفاف، الذي يدل على هذا الفهم المشروع (المتولد من دفء الجيران – أبواب البيوت التي تتثاءب قبالة بعض) إلى بداية تولد نسق مغاير، يستطيع فقط أن يسترجع تلك الهشاشة الماضية، ولكنه لا يستطيع – وفق السياق الجديد – الاستمرار والانزواء تحت مظلته بشكل كامل.

إن هذه الهشاشة، التي بدأت تتفصد بالتدريج، بفعل النمو المعرفي والإدراك، تتشكل في إطار قصيدة: (كبريت) في نسق آخر، من خلال فعل المقارنة بين الماضي والحاضر، الذي يطل فاعلا من خلال فاعلية الغياب في الجزء الأول، وفاعلية الخطاب في الجزء الثاني، فالجزء الأول المرتبط بالغياب، لا يخلو من إضفاء هالة من القداسة، لا تأتي من إضفاء سمات أسطورية على ذلك الطفل الذي كان، وإنما من خلال إضفاء العادية أو المشابهة مع آخرين، لأنها صورة يمر بها كل إنسان في هذه السن، وتتنازع مشاعره بين الخوف، ومحاولة إسدال الشجاعة.

صورة ذلك الطفل المعبر عن الهشاشة، التي بدأت في الانزواء، ما كان لها أن تحقق هذا الوجود اللافت في اللحظة الآنية، في ظل النمو الزمني والمعرفي، لو لم ترتبط بندوب تقاوم الزمن ضد فعل النسيان، خاصة في ظل وجود مغايرة بين الماضي والآني. ففي

قصيدة ندوب، لا يؤسس الخطاب الشعري استراتيجياته من خلال التذثر بالماضي فقط، أو صورة ذلك الطفل، وإنما يضعها في إطار مقابل لسطر شعري وحيد (الرأس المنتظرة مكوى شعر). فهذا السطر الشعري يشدنا إلى المغايرة أو إلى الاختلاف الآني، ليس لمعاينة تلك الرأس أو ذلك الطفل، في لحظات زمنية سابقة، وإنما لتثبيت سياق عام ماض للانزواء والتلاشي، ولهذا كان هذا التكديس لأدوات ممعنة في الانتهاء والذوبان، مثل: (ماء المغراق)، وشفرة (موس التمساح)، والإشارة إلى تاريخ الحارة الذاهب للنسيان، بعد وجود طبقة معرفية مغايرة.

فاعليـة النسـق:

في قصائد: (ه م ط ا ف) و(فاطمة) يتجلى الخطاب الشعري، في إطار قصائد هي على الترتيب: (منصة - صدفة - نافذة - تواطؤ - رائحة – مسرات) والخطاب الشعري في هذه القصائد لا يخلو من ارتباط بالماضي، وارتداد إليه، ولا يخلو من مقاربة وتأمل فاعلية النسق الاجتماعي في تشكيل نزوع البشر، نحو آمالهم، وإحباطاتهم، وتشكيل المغايرة التي يسدلونها على الأشياء المادية انطلاقا من ذلك النسق. ففي قصيدة: (منصة) نجد هذا النسق لا يعطي الطفولة براحها الممتد، لكي تدرك أو تصل إلى المعرفة بذاتها، وإنما تحدث حالة ابتسار معرفي للوعي الممتد في مرحلة التكوين، ومن هنا كان وجود الأسئلة طبيعياً، فكلمة: (العيب) التي

تنطلق من سلطة النسق، تسلب وتبتسر النمو المعرفي التدريجي، الخاص بالاختلاف النوعي، وتمارس هذه السلطة - على النقيض من ذلك بعد مرحلة زمنية من العزل - قوانينها، فيتم القبول بالنسق المختار سابقاً طواعية من الصبي والصبية.

إن ترتيب القصائد على هذا النحو داخل الإطار العام لا يخلو من قصدية بنائية، فالمتأمل لترتيب القصائد داخل العنوان الأكبر، يدرك أنها تشكل نسقا داخل بناء معرفي يبدأ بشكل تدريجي. فالقارئ من البداية يدرك فاعلية ذلك النسق وفاعليته في كسر إرادة الصبي والصبية، اللذين لم يكتمل بعد وعيهما المعرفي بالحدود الفاصلة القائمة للنسق الاجتماعي الفاعل، وعلى النقيض من ذلك في عرض سيطرة النسق المقابل، كأنه الوجه المقابل، لتشكيل الإرادة الفاعلة لهذا النسق، من خلال عودتهما للمنصة بوصفهما زوجين.

هيمنة هذا النسق يجعل رؤية البشر المنضوين في إطاره للأشياء المحيطة، مملوءة بهالات قد لا تكون لها في الواقع، لأن هذه الأشياء بما تتيحه من خروقات جزئية لهذا النسق الفاعل، تكتسب وجودا غير مادي، لأنها في ذلك تسهم في هدهدة الروح المشدودة إلى رمل الشوارع والأرصفة، وإلى وجود جزئي ونوعي للاكتمال المفقود.

يتجلى ذلك واضحاً حين نعاين بعض القصائد التالية المنضوية تحت العنوان ذاته، فبسبب سيطرة هذا النسق، أصبح الباب الذي

يفتح لإشعال صدفة اللقاء (نحت كمان)، تلك الصدفة، التي تحولت في النهاية إلى تواطؤ مقترح للتجدد والإعادة.ويتحول النمو المعرفي لهذا النسق إلى تصوير خاص للنافذة، التي أصبحت - بما تتيحه من هواء كاشف - أداة فاعلة للذات للتغلب على تشظيها، باحثة عن الاكتمال:

الفتاة التي هي

من خلف قضبان شباكها نافذةٌ..

علمتني:

الحياة نوافذ بيت

حياة البيوت النوافذ

نافذة البيت فاصلة من هواء

وحنجرة لكلام الرصيف

تمرره النافذةْ..

النافذة في الجزء السابق ليست أداة مادية فقط، وإنما اكتسبت بفعل المراودة البصرية المستمرة وجوداً مغايراً، بحيث أصبحت براح هواء، يكيف هذه الذات، ويعطيها مدى للاكتمال، وفرصة ممتدة لصنع التماثيل المتخيلة في إطار المعرفة المفقودة أو شبه المفقودة، التي تبنى على بساط التوقع أو فاعلية الوهم والخيال. فعدم المعرفة أو عدم اليقين، هو الذي يعطي الشعر مهادا للوجود، فيكون الشعر في ذلك الإطار محاولة من محاولات

التعاظم ، التي تحاول هذه الذات من خلالها أن تصنع من النافذة معراجاً للوصول.

خدوش الذات:

الموت حين يكون بعيدا عنا له طعم، ولكنه ليس ذلك الطعم الذي نشعر به حين يخترم إنسانا نعرفه، وبالضرورة ليس ذلك الطعم الذي نتجرع مرارته حين يرتبط ذلك الموت بشخص من لحمنا ودمنا، ويشكل - في الأعم الأغلب - امتداداً لنا. ولهذا فقصائد: محمد حبيبي، (نجوى الملائك) تضعنا وجهاً لوجه مع ما أشرنا إليه سالفا، وتجعل الفكرة التي أشرنا إليها في تناول جزئيات من الديوان لها مشروعية. فالقصائد تبدأ بقصيدة: (مناسبة)، حيث يتحول الموت إلى مناسبة تستدعي وجوداً مغايراً، ورصداً مختلفاً، فيكون السؤال الاستفهامي المرتبط بالماهية - الذي يشير إلى بداية التعرف - (إيش يعني ميت؟) له مشروعية، بحيث يشكل هذا النص المعرفي التقديمي، وكأنه أرضية للبناء عليها، لبناء الوعي المعرفي بهذا الحدث الجلل. كلنا يؤمن بالموت، وجلاله، ويمكن لأي فرد أن يتخيله على غيره من البشر، ولكن إذا ارتبط بالذات، فإن الذات - بالرغم من الإيمان بحتمية الموت - تبعده إلى مكان قصي.

مع القصائد التالية تتعالى طريقة المقاربة، باقتراب الموت من شخصيات نعرفها، تشكل امتدادا لنا، كما في قصيدة: (عنا)، وقصيدة: (حياة)، التي تشكل واحدة من أهم قصائد الرثاء في

الشعر العربي، بل أكاد أخشى من التعرض لها نقديا، حتى لا يقل بهاؤها أو يجرح شموخها، فالنقد تقل قيمته إن لم يصنع خطاباً موازيا يكون في مستوى مساوٍ للنص الشعري، وهذا النص فيما أعتقد يحتاج لدراسة مستقلةً منفصلة، لأنها نرتبط بالسؤال الوجودي في معناه العميق، بوجودنا الهش والمحتمل، الذي يفقد – تحت تأثير ذلك الفقد – أي أرضية مستقرة:

كأنا:

خلقنا رعاة فراغ

ولم ننتبه:

لما بين دمغة ختمين

ينكر أسماءنا

دمغتين:

وبينهما العمر فاصلة من حياةْ

الوجود الموازي

ربما كان من سمات: محمد حبيبي، الشعرية الاتكاء على الارتباط بجزئيات الكون، وكأنها عوالم تحس وتشعر وتتألم، يؤيد ذلك المنحى أنه استخدم كلمة: (مخلوقات) بوصفها عنوانا لكيان خاص في مقاربته لكل من: (جندب – مراوح – نجمة)، وهي الكلمة ذاتها التي استخدمها في نصه الأول في الديوان (صورة) لمقاربة البشر: (كانوا خمسة مخلوقات لا أجمل). هذا التوجه

ينفي فكرة الهيمنة الوجودية، التي يشعر بها البعض في مقاربة الوجود الإنساني، بوصفه الوجود الفاعل والوحيد، فوجود هذه الكيانات الموازي للوجود الإنساني، يكشف عن الاتصال بين هذه الكيانات، ويكشف - أيضاً - عن الارتباط بينها، وهذا يكشف عن أن الوجود الإنساني وجود ذري سابح في سديم كون أعلى، يشتمل على كيانات عديدة.

إن نزوع شعرية: محمد حبيبي، في الارتباط بالجزئيات المحيطة من مخلوقات أو نبات، ليس نزوعاً رومانسياً، يهتم بإسدال التوحد بين الشاعر وهذه المخلوقات، وإنما بوصفه إدراكاً وجودياً، يدخل هذه المخلوقات بعالمها الخاص داخل العالم التكويني الإدراكي للشاعر. ففي قصيدة: (جندب) - وهو نوع من الخنافس يرتبط بسقوط المطر - نشعر أنه ليس هناك قصدية لتقديم رؤية تجريدية، كما يفعل بعض شعراء قصيدة النثر في العقود الأخيرة، وإنما هناك - كما تجلى في النص الشعري - اهتمام بمعاينة وعيه، وتشكيل عالمه الشعري، فجندب كانت جزءا من عالمه، وعالم المجايلين له.

لا يستطيع المتلقي أن يفصل بين العنوانين: (مخلوقات)، و: (أعشاش)، فهما يمثلان توجها واحدا في إبداع: محمد حبيبي، فالشاعر في شعريته القائمة على المغايرة في إدراك الذات، ينطلق في حدود ذلك الإدراك إلى مغايرة ترتبط بجزئيات محيطة، ويقوم

في سبيل ذلك بتشكيل السياقات المنفتحة أو الكيانات الجزئية، التي تتحرك وفق خطة أشمل، لتكوِّن الوجود في شكله العميق في النهاية، فالشاعر يتعامل مع هذه الجزئيات - التي قد تكون أقرب إلى الماديات في المنطق البشري - بوصفها جزئيات تكوِّن كلاً كاملاً مترابطاً، فهي تحس وتشعر وتتألم، كما في قصيدتي: (غصن) و(شجرة)، حيث تتم المقاربة في الخطاب الشعري على نحو يشعرك بالتعاطف أو التوحد مع هذا الغصن الجاف، أو مع الشجرة، التي تتحول إلى جزئيات مادية عديدة، ولكن غصنا واحداً - وكأن هناك فاعلية للتناسخ - يستطيع أن يعيد تشكيلها في وجود مواز من خلال الفن.

وتلح الفكرة ذاتها في قصيدة: (بيوت) حيث يلح الخطاب الشعري - مع التأكيد على الخوف المتأصل لفقد المأوى - على فكرة الكيانات المنفتحة، والمتصلة ببعضها البعض، وإن سيادة كيان يتم على أنقاض كيان آخر، بحيث يشكل طبقة معرفية ووجودية في لحظة زمنية محددة. إن شعرية: محمد حبيبي، هي شعرية الوجود الذري، الذي لا يكتمل، إلا في ظل تأمل ومعاينة الكيانات الأخرى المنفتحة للاكتمال، وكأنها ذرات في حركة دائبة بحثا عن الحب والاكتمال.

87

وطن وصرير أبواب

آنو السرحان(*)



1

العالق بين غُربَتين،

يرسم على نافذة العُمر،

حديقة، وعصفوراً نحيلاً..

2

الفرح بلا وضوء (كامل)

ينفر من الزوايا

ولا يرسم خطا مستقيما،

وحدها الدوائر، والخرافات،

أكثر غواية..

(*) الأردن.

3

جرذان الأوطان،

تقرض الأحلام، و(تطير)

4

يرتدي الأمل الرذيلة،

ويعقِد الصفقات الخاسرة،

كلها بيضاء، صمَّاء!!

5

الفراشات التي لا تحترق،

تصلِّي على (النُّور) صلاة الغائب.

6

الشجرة التي قطعوها،

أبكت النافذة،

فلا عصافير تستقبلهم صباحا،

وانكسر أصِّيص الورد

7

غمزات العطر،

وفيَّة، لكنَّها كمطر صيف

تكذب

8

العاشق الذكي،

ذلك الذي لُدغ من (حماقاته) ألف مرَّة،

ومازال قلبه شمس بين الكتفين

9

البعاد،

يزيدهم وسامة،

ويقتلنا (ألقا)

10

صرير الأبواب،

أوجع دائما مما خلفها

11

خارج (الإطار) ،

الوطن «لا يرد على من يعرفه»،

يزنُّ إليه الأحزان،

لنعبر نحو الانتماءات الأكثر (رحابة)

سيناريو

إياد حكمي (*)

أتحسَّسُ وجهي

وأسألُ أمِّي : أنا ؟

أتحسَّسُ صدري

وأسألُ قلبي : هنا ؟

أتحسَّسُني

كجوادٍ تمرَّغَ للتوِّ في دمِ فارِسِهِ ،

يتفقد غُرَّتهُ ،

يتأكدُ من ملمسِ الريحِ فيها ، ويبكي

.

.

.

(*) السعودية.

انتهتْ مسرحيةُ موتكَ ،
قُمْ غادِر الخَشَبَةْ .
أَحَدٌ لم يصفِّقْ ،
سوى أنَّ نائحةً قَبَضَتْ أجْرَها سَلَفًا منكَ
باتت تعيدُ إليكَ البكاء ،

انتهيتَ إلى محضِ ذاكرةٍ
في ضمير الجماهيرِ
- منهم حبيبتُكَ ، الأصدقاء -
يذيعون أوجاعَها
من حجارةِ صنعاءَ حتى ثَرَى كربلاء

وما زلتَ تسأل أمَّكَ / قلبَكَ / صَحْبَكَ خلف السِّتار :
«أنا ؟ وهنا ؟ وهناكْ ؟»
كلهم عرفوكَ ، عَداكْ :

- يا بنيَّ
سؤالُكَ جرحٌ بخاصرتي

والإجابةُ جرحٌ عميقٌ

- يا حبيبي
أنا دائمًا ها هنا
أنتَ من قد أضاعَ الطريقْ

- يا صديقي
انتظرتُكَ عُمْرًا هناك على حافَّةِ البَحْرِ ،
(وابتلعَ البحر أمواجه)
وابتلعتُ لسانيَ حين ابتلعتَ دموعَك ،
نصفُكَ يغرقُ ، نصفي غريقْ

.

.

آسفٌ يا مراياي ،
وجهي يخون ملامحَهُ /
راحَتَايَ تخون السماء /
وروحي تخون الحياةْ . . .

لو رثيت أمامك بوحي...

سميرة جودي (*)

كم آها سوف تقول؟
وكم وردة سوف تقطف؟
إذا سهوا جرَّدتني
من نبض بين روحي وقلبي ..
و..
أسستُ لنبضي تفاصيل قصّة
في الأدب المستعار
كم وردة سوف تذرف؟
إذا ما قلتُ أني
في حشرجة الروح
ابنة الريح الذي..

(*) المغـرب.

هبَّ بين المحال والمحال
ذكَّرني فيه..وردك
بصوتي المتسلل في عتمة الروح
غداة الرحيل.
كم كلمة ستكتب؟
عندما...يذكِّرك صوتي
بارتجاف صغير
وجرح صغير
وزهرة صغيرة
مزقتها ارتعاشات
نورستي
من شرفة البوح.
كم قصيدة تدق بابك
عندما تنهض الكلمات
من وحشة اللحظات
لتصوغ روحُك
شكل قلبك
طيفك
في كل زاوية من طيفي



كم بسمة تذكرني؟
مضت في متاهة عمري
أعادت صياغة روحي
ومن بوح روحي
منحتني انعتاقا وموتا...
كم وردة سوف تذرف؟
إذا ما أعلنت أني
على مزامير مريم
لا آبه من أكون
ولوحتى.. ابنة الريح
في ضياع الحنين
وغربة المستحيل
كم حشرجة في صوتك؟
أذرف بها باقات الفل
لأرثي أمامك بوحي
وكم امرأة مثلي
ستولد في رحم الكلمات
بميلاد القصيد..
كم كلمة حينها ستهديني؟

عندها...

أترك رعشتي في رفوف عينيك

ودمعتي بين شفتيك

وحلمي...

لألوذ بالليمون منك

كم ذكرى تحمل لي حينها؟

وقد عبثت بك الحروف

ورجعت لأظل

في حزن عينيك.

كم قصر حلم تبني لي؟

لو كنت طائرا

أتتلقفني

وكم من كم ؟

أمعنك وحدي

أغفو...

فيوقظني لهاث الريح

يلطخني بإيقاع شعرك

فهل يعلم أحد؟

أنك حين تحضرني

يتنهَّد بوحي..
فيتوزع في كوكب القصيد
وهل تعلم
أنَّك حين ترثيني
أوقن أني
الوحيدة تحت جناحيك
من رثيت بوحي.



مربع يشبه طاولة مكسورة

صبحي موسى(*)

عزيزتي
تعرفين كم تعبنا في الطريق
كم ماتت أعضاؤنا واستيقظت على نفسها
وكم تمنينا لو أننا لم نولد من الأصل
فلا نرى عذابات المسيح وشوكه
ولا نرى أمهات البيوت الثكلى
يغسلن المقاهي بالدموع
لكننا على كل الأحوال جئنا
بعد ولادات عديدة متعثرة
كأشباح متخفية في ملابس لا تليق بأنبياء
لنبدأ التحليق في رحلة الجبال السبع

(*) مصــــر .

والبحار السبع
بحثاً عن الجزائر المسحورة
في بلاد الطاغية المجنون

ها نحن
كما اعتدنا دائماً
نقف أمام الطاولة المكسورة
ودائماً ما تكون مكسورة
حتى في الحلم
تبدو كما لو أنها مربع ناقص ضلع
وكأن المشكلة ليست في الكسر
ولا في حضورها الطاغي
لكنها في وقوفنا نحن العاجزين دائماً
على هيئة ذلك التشكيل العسكري
وتلك النظرة المنكسة تجاه خطيئة
ترقبنا بعينيها الجلادتين
من حيث الكرسي الطويل الذي
يقبع في ذلك الجزء الخفي من الطاولة

لعلك تسألين الآن عن الأحياء
جميعهم ماتوا في دورات سابقة
كنا كلما عبرنا قمة
أو حلقنا على بحر
تركنا جزءاً منهم
قرباناً لعبورنا المتجدد
في ثورة لا تنتهي
بغير الاصطفاف كرخ واحد
على قمة ثلج وحيد
في مربع يشبه طاولة مكسورة
لا تعرف غير اللون الأبيض

حضــــرة

علي بن محمد الرُباعي (*)

الليلُ نصفُ نائم والغيمُ مُعتدٌ بصمته الأثيرْ
وصوتُها الشجيُّ هالةٌ تُداعبُ السريرْ
تراقصتْ أطرافه فعرَّش اللحنُ المُثيرْ
زاد انتمائي لكتاب الوجد...عاد الحياء لخدود الورد.. تخضَّبتْ
لُغتي بلون البسمة العذراء.. فانهال العبيرْ
خصلات ليلكها تؤجج رغبةَ التحليق من جسد أسيرْ
طيفٌ أراه ولا أراه..
ضيفٌ .. تمادى عطرها في لثم أفئدة الغُواه
سحرٌ ثملنا ما بلغنا منتهاه
خصرٌ يهيمُ بلمسه كفُ الحريرْ
حلَّت إزار غيابها فتموسقت شفةُ الغدير
ودنا لبستان الظمأ شلالُ أسئلة شغوفٌ بالخريرْ

(*) السعودية .

لا تصدق كل هذا الهراء

فينوس فائق(*)

سأرقد الليلة بين جثث كلماتي
وأضيء قمراً بجوار قبري
الشمس تموت على خاصرة ينبوع
يمر تحت وقع سقوط أوراق
تعانق الصفار
حتى مغيب العمر

سأرقد الليلة على كاهل قصيدة عتيقة
من زمن التمرد و الذهول
يتمزق الماء تحت قدميَّ
ويتحول القنديل إلى وجع
يلازم صمتي

(*) عراقية كردية.

يموت الظلام حتى بزوغ فجر
لا يأذن لي بالنحيب
على موت الطريق و
انتحار الضياء

أيتها الجبال
لا تذبحي ذهولي على مرأى من السماء
لا تنثري صمتي بين زخات المطر
أشتهي البكاء أكثر من الطيور المهاجرة
أشتهي الموت هنا على قارعة فراق
بين أطلال أمسيات نسيناها
تركناها عرضة لنيران الرحيل
أيتها الجبال
عاودي الحياة بعد غرق النوارس
عاودي الشموخ بعد قرن من السقوط
بعد عمر من الصقيع
علميني كيف أصمد بوجه نعيق الغراب
كيف أبقى قيد التمرد على جبروت الغيوم
وقسوة السماء

أيتها الطرقات
أشتهي البكاء
تغلغلي في تأريخي
وابعثي بقلبي الفرح
علميني البهجة والسرور
ما عاد هذا الكون يغريني بالحياة
ما عادت الدنيا تغريني بالبقاء
كل شيء يغرق في رتابة منظمة

أيتها السماء اخلعي الغيوم
وعلميني أن أكون نفسي
أن أكون (أنا) بدون رتوش القبيلة
أيتها السماء لا تصدقي كل ما أكتبه
لا تؤمني بكل قصائدي
لا تقرأي كل أشعاري
لا تصدقي أي شيء يقال في قصيدة
فكل هذا محض هراء
إنما نحن مجرد كائنات مسافرة
بلا أجنحة و لا حتى أقدام

والأوطان ماهي إلا مجرد محطات

بلا وقود ولا حتى عناوين

وهوياتنا من التراب

تمنحنا إياها الريح

تسقط عنا عندما نكتبت مجرد قصيدة

111

سبعة أنخاب لروحي

محمد شمخ(*)



- 1 -

روحي

التي بالباب

والباب لا يغلق،

ولا يفتح،

وتنتظر..

- 2 -

روحي

الفراشة التي تخرج كل صباح

لتموت، ثم تعود

في المساء..

(*) مصر .

- 3 -

روحي

الصبية التي تمسكني من يدي،

وتعبر بي إلى الجهة الأخرى من الرصيف،

تطبطب على قلبي، الذي يوجعني،

ثم تسبقنا،..

لتقطف - لي ولقلبي - وردتين من حديقة المستشفى العام

- 4 -

روحى

الشفاه التي ما إن تبدأ في الدندنة حتى تستقر الأراجيح التي في السماء الأولى، وحتى السابعة..

- 5 -

روحى

الطريق الذي يختصر المدينة، بلا تلكؤ، وبلا ضلالة..

- 6 -

روحي

الوردة التي نبتت يوما في كَفّ الحبيبة

الوردة التي تصلي كل يوم للغائبة ..

- 7 -

روحي

.... ، حدائِقَ غُلْباً.

لقـــــاء (2)

حوار مع الشاعر السعودي: محمد زايد الألمعي

حاوره: ساسي جبيل

- لابد من شعر يزيح عنا الصورة النمطية للبيئة النفطية
- من أسباب الخلل في مناشطنا الثقافية أنها ليست تعبيراً مهنياً ونقابياً لفئة
- لست خليجياً ولست من المؤمنين بهذا المصطلح كفضاء ثقافي
- الحركة النقدية العربية حركة نصوصية تتوسل للمادية التاريخية
- الطفرة الروائية في العربية السعودية أنتجت في 10 سنوات ما أنتجته سابقاً في 50 عاماً.
- «نقاد الشنطة» أفسدوا الإبداع في منطقتنا



حوار مع الشاعر السعودي محمد زايد الألمعي

حاوره: ساسي جبيل

محمد زايد الألمعي، شاعر سعودي نجح في صنع شخصيته الأدبية المستقلة، واستطاع بعد عقود من الحرف أن يحقق العديد من الإضافات للمشهد الشعري في المملكة العربية السعودية، ومنطقة الخليج العربي، التي لا يصنفها كفضاء إقليمي في المشهد الأدبي، باعتبار أن الأدب برأيه لا يعترف بالحدود الجغرافية الضيقة، وأن إطلاق التسميات جُزافاً دون تحديد من شأنه أن يجمع الحابل بالنابل، وهو ما يتيح توفر مفاهيم ونعوت غير صحيحة .

محمد زايد الألمعي، وعلى خلاف الكثير من الشعراء في المملكة، سعى جاهداً إلى الخروج من محيطه الضيق، ليكون حاضراً في العديد من الفضاءات الابداعية في المشهد العربي، وقد ساعده في كل ذلك إطلاعه اللافت على الكثير من التجارب الابداعية في الوطن العربي وخارجه، إضافة إلى حرصه الكبير على أن يكون المبدع السعودي قادراً على التأقلم مع محيطه الواسع، لينشر رؤيته وتصوراته، ويستفيد من هذا التفاعل مع الآخر.

اللقاء الذي جمعني بالشاعر في الشارقة الامارة التي آمنت بالفعل الثقافي، وباتت اليوم محطة ثقافية عربية وإسلامية كان مناسبة للحديث حول العديد من المحاور المهمة المتعلقة أساسا بالشأن الإبداعي.

- **كيف وجدت الساحة الشعرية في الإمارات عموماً، والشارقة بالخصوص، وإلى أي مدى يمكن اعتبار مثل هذه المناسبات فرصا للتواصل العربي الذي بدأ يفقد نوعا ما في السنوات الأخيرة؟**

– لا أخفيك سراً أنني أعجبت أيَّما إعجاب بالجو العام لمثل هذه التظاهرات الأدبية، فهذا المهرجان يقيم الدليل على أننا لسنا نفطا فقط بل نحن أيضا مبدعون، مهرجان الشعر العربي في الشارقة كان جميلا جمال مرتاديه، وأنا أميل كثيراً إلى مثل هذه الملتقيات الثقافية، وقد شاركت في الكثير منها في العديد من البلدان، وخصوصاً خارج الخليج العربي، لأنني ببساطة أشعر دائما أن الشكل في كثير من بلدانِ الخليجِ أكبر من المضمون، لكنه في الشارقة يبدو متطابقاً بسيطاً في تنظيمه، وكفاءة المشرفين على دواليبه في تصميم البرامج الثقافية .

- **ما البدائل التي تطرحهاوتقترحها لتقديم فعاليات ناجحة خليجياً ؟**

– أقترح أن تكون الفعاليات الثقافية تحت إشراف وتصميم المعنيين بالأمر، وأن لا تكون مراسمه بروتوكولية ، وأعتقد أنه

في اللحظة التي يقوم المعنيون فيها بالممارسة الثقافية الفعلية، سيكون هناك فعاليات ذات مخرجات عالية وكفاءة ومهنية.

أعتقد أنه من أسباب الخلل في مناشطنا الثقافية، أنها ليست تعبيرا مهنيا ونقابيا لفئة معينة (من المبدعين والمثقفين ومنتجي المعرفة)، إن التكرار في العمل الثقافي هو مراكمة، أي أنه لم يكن هناك ضير أن يتكرر منذ: (30) عاماً مهرجان أصيلة المغربية مثلا، وأن يكون في كل عام إضافة مميزة للمشهد الثقافي العالمي على بساطته.

- **القصيدة في الخليج العربي، أصبح لها حضورها، من خلال العديد من الأصوات الشابة، التي باتت تؤثث المشهد بالكثير من النصوص المبدعة، هل توافقني الرأي؟**

– أنا لست خليجياً، لا يكفي أن أنتمي، أنا من أقصى جنوب المملكة العربية السعودية، وأنا لست من المؤمنين بهذا المصطلح كفضاء ثقافي عامة.

المركزية الاقتصادية للدول المطلة على الخليج، لم تنجح إلى حد الآن في أن تكون مركزا للاشعاع الثقافي الذاتي، ولن تنجح إلا بإعادة إنتاج سواها من اليمن والحجاز، في الموسيقى مثلاً، ننعت: محمد عبده، وأبو بكر سالم، بالفنانين الخليجيين، وهذا خطأ في التوصيف فيه كثير من الظلم للخليج والفنان في آن.

نحن في هذه المنطقة من الأرض، تجاهلنا انقلاب المركز والمحيط فالمركز الثقافي أصبح هامشاً، والهامش أصبح مركزاً،

ببساطة أنت عندما تتحدث عن تراث الجزيرة العربية، لن تكون نجد والخليج إلا هامشاً للحجاز، واليمن هي الهامش للخليج، وهذا الاعتراف غير متبادل للأسف الشديد والاعتراف المتكافئ مطلوب في هذه المسالة.

- **ولكن هذا الفضاء الجغرافي متجانس نوعاً بشكل يجعله متقارباً في الرؤى والتصورات؟**

– بعد كل ما سبق أن ذكرت، نستطيع أن نتحدث عن تطور فكر، ومراكمة معرفة، بنشأة أشكال تعبير مختلفة. فالكويت مثلاً قادت تحولاً ثقافياً ومعرفياً منذ الخمسينيات، ولكنها بدأت تتنازل عن دورها منذ الثمانينيات، ولأسباب مختلفة انحسر الحضور الثقافي الذي طالما رسم ملامح متميزة على خارطة المشهد الثقافي.

- **ما رأيك في الحركة النقدية العربية، وهل واكبت الإبداع العربي، وطورته بالقدر الكافي؟**

– الحركة النقدية العربية، تتغذى على النص، هي حركة نصوصية، تتوسل للمادية التاريخية في بعض الأحيان؛ فالأكاديميون نصوصيون في الغالب والمبدعون في فضاء آخر وأفقهم المعرفي ومرجعيتهم لا تتغذى من المنتج النقدي العربي، وفي الغالب الطرفان الفكري والإبداعي ينهلان من ذات الأرضية الفلسفية الغربية، ولا أعتقد أن الأخذوالعطاء بين المناخ الإبداعي والمنتج النقدي ليسا مساندين لبعضهما.

• **كثير من الشعراء اليوم هربوا من الكتابة الشعرية إلى عالم الرواية، ما الأسباب الكامنة وراء هذه الظاهرة برأيك، وهل جربت خوض هذا الغمار ؟**

- قد أتورط في الرواية في يوم من الأيام، الرواية نتاج فردانية غبن المدينة ، والشعر صوت جماعة أكثر بدائية، أين تحضر: (النحن)، إن الطفرة الروائية في العربية السعودية أنتجت في: (10) سنوات ما أنتجته سابقاً في: (50) عاماً.

الرواية اليوم متقدمة جداً، ولكن للأسف لم يتم الفرز الكامل، فهناك بعض الارتباك، ولم تتضح الخارطة، إذ لايزال كثير ممن كتبوا الرواية مأخوذين بكسر «التابو» أكثر من الاهتمام بالتكنيك، فنادراً ما تجد رواية فيها فتح جمالي أو فني، في حين تجد الجنس والدين والتقاليد هي التي تعطيها الرونق، وتغطي أحيانا خواءها الفني، إلا أنني أعتقد أنه تاريخيا لابد من أن نمر بهذه المرحلة.

• **الهيكلية الثقافية تغيرت مؤخراً في العربية السعودية، إذ تم إلحاق مؤسسات الثقافة بوزارة الإعلام، هل ترى أن ذلك هو الحل الأمثل لترسيخ حضور ثقافي سعودي متميز في الداخل والخارج؟**

- أصبحت المؤسسات الثقافية ملحقة بوزارة الإعلام، وهذا حسب رأيي الشخصي خطأ كارثي، لأنني عايشت هذا وعانيت من تبعاته، فقد كنت لفترة رئيساً لأحد النوادي الأدبية.لقد فشلت وزارة الإعلام في بلادي في هذا الإطار في إستيعاب بنيةثقافية

ذات روح إستقلالية، سواء في كوادرها، أو في مؤسساتها، فهي بالأساس ذراع رقابي.

هناك إشكاليات قانونية عميقة في توصيف مؤسساتنا الثقافية وتحديد الوصف النوعي للمنتمين لها، وإقحام الأكاديميين كيفما اتفق، بدون أن يكون لهم أي إنتاج معرفي أو إبداعي مستقل عن صفتهم الأكاديمية، مما جعل المبدعين والمثقفين المستقلين أقلية في فضاء يفترض أن يكون ممثلاً مؤسسياً شبه نقابي وغير حكومي (أهلي)، فأصبحت هذه المؤسسات مجرد واجهات مقرصنة، تمسكها الوزارة من جهة ويمسكها من جهة أخرى أفراد لا علاقة لهم بالمشهد الثقافي.

•القصيدة في العربية السعودية مازالت رهينة الكلاسيكي والتقليدي، ولم تتحرر الكثير من النصوص من مناخات الوعظ حيناً، والإرشاد حيناً آخر ، فمتى تخرج من هذه الجبة السميكة؟

- مرجعيَّة مثل هذا التساؤل يتحمَّل وزرها الإخوة العرب، أكثر مما نتحمَّل هذا، فأنا أستطيع التأكيد لك بكلِّ ثقة، أنَّ الجرأة في التجريب وكسر التابوهات، ما هي إلاَّ صناعة المجتمعات التقليديَّة تلك التي تحرق المراحل، وتتجاوز أزمنة تنميطها، لا يوجد في السعوديَّة معماراً تقليديّاً في القصيدة، يشكِّل الصورة السائدة، بل العكس هو الصحيح؛ فانعكاسات الحراك الإبداعي

في الصحافة والإعلام الجديد تقول؛ إن الحركة الشعريَّة الجديدة هي التي تتسيّد المشهد منذ أكثر من ثلاثة عقود، والبنيان التقليدي للقصيدة، لا يشكِّل وجدان المبدعين الجدد بقدر ما يشكّله تراكم تجارب حداثويَّة النزعة، منذ السبعينات الميلاديّة وحتى اليوم، ولا أريد الإطالة في الشواهد، والاستطراد في قراءة المرحلة، ولكني أكتفي بالاستشهاد بدور النشر العربيّة التي تنشر للكتاب في العقدين الأخيرين، وعليك مراقبتها، وستخرج بحصيلة تجعل من التجربة الشعريّة هنا وجهاً مكمّلاً للتجارب في البلدان العربيَّة الأخرى، واستئنافاً متقدّماً لفلسفة الحداثة، وما بعد الحداثة....سؤالك ياصديقي نسمعه دائماً، وأستطيع الزعم بأنَّه يصدر عن صورة هوليووديّة استشراقيَّة يستبطنها الإخوة العرب؛ الشماليُّون والمغاربيُّون تجاه الجزيرة العربيَّة عموماً، وفي تجليات مختلفة ليس السؤال عن الشعر إلاّ أحدها...!

- **الحركة النقدية في الخليج العربي بقيت رهينة القراءات الانطباعية والحميمية، بعيداً عن النظر في عمق النص .هل تتوافق مع هذا الرأي ؟**

– نعم هي كذلك في غالبيَّة أعمال (نقّاد الشنطة) الذين يقتحمون المشهد النقدي عندنا، وهم قادمون من بعض البيئات العربيّة حاملين وهم الفراغ في هذه الساحة أو تلك، وسرعان مايلتفُّ حولهم المتردية والنطيحة من الأكاديميين وضعاف الموهبة،

وبسيل من الثرثرات الانطباعيّة المنافقة يشكّلون مشهداً وهميّاً، سرعان مايتنصَّلون منه عند عودتهم إلى بلدانهم، وربما هذا ما ساعد الحركة النقديّة الحديثة من اجتراح موقعها في العالم العربي، ودحرها تلقائيّاً لنقاد الشنطة وأتباعهم، فحين تسأل النقاد التونسيين على سبيل المثال عن الحركة النقدية السعوديّة، فسيذكرون باعتزاز تجارب السريحي، والغذامي، والبازعي، ومعجب الزهراني، وعالي القرشي....وسواهم، ولن يذكروا الصورة التي أشرت إليها ولا من كرَّس لها، ومرَّة أخرى أقول؛ إنها الصورة النمطيَّة، وضعف التواصل كثيراً ما تحيلنا إلى تبسيط المشهد الإبداعي والنقدي، واختزاله في هكذا رؤية...!

- **إلى أي مدى نجحت الأصوات المختلفة والحداثية في تأكيد حضورها في المشهد الأدبي السعودي؟**

– يكفي أن أقول؛ إنّ الأصوات الصادرة عن فلسفة حداثويَّة وما بعدها، هي المتصدّرة للصحافة الثقافيَّة، والممثلة للحراك الجديد على مدى أكثر من ثلاثة عقود متّصلة، وقد فرضت حضورها في المنابر كافة، ولعل أقوى شواهدها، هو تلك الهجمات الشرسة التي يتعرَّض لها رموزها من قبل التيَّارات السلفيَّة، وجعل الساحة الأدبيَّة مناط جهادهم على مدى عقود، ورغم انتشار موجة التكفير للمبدعين في العالم العربي، إلاَّ أننا هنا نلنا نصيبنا قبل الآخرين بعقود...!!

- **هل حققت النوادي الأدبية في المملكة العربية السعودية ما حققته اتحادات الكتاب في باقي البلدان؟ ولماذا بقيت المملكة بلا اتحاد أو رابطة؟**

– تنظيمياً هناك فوبيا رسميَّة من المبادرات الفرديَّة والجماعيَّة، ومن مؤسسات المجتمع المدني وتأسيسها، وهو ما أدى إلى ابتكار حلول هجينة لا تعرف جنسها، منها الأندية الأدبيَّة، التي جاءت التفافاً على مطلب اتحاد الأدباء، ومطلب إحياء سوق عكاظ، أوائل السبعينات الميلاديّة، ومنذ ذلك الوقت استمرّت الأندية الأدبيَّة حاضنا للمشهد المؤسسي للأدب، مراوحة بين النجاح والفشل، والإفساد والإصلاح للعمل المؤسسي، وما زال الأمر هكذا حتى اليوم.....!!

- **هل استطاعت وسائل الإعلام الحديثة أن ترسخ الصورة بشكل جعل القصيدة ثانوية في هذا الزمن؟**

– أشكال التعبير تتولّد كل يوم، لكن جوهر الإبداع ينبث في أشكال وأوعية اتصال جديدة كلما أتيحت الفرصة، ونضجت الظروف، ووسائل الاتصال الحديثة ربما صنعت أفقاً جديداً، ووزعت الشعريَّة عبر أدوات مختلفة؛ سمعيّة وبصريَّة، لغويَّة وفوق لغويَّة، ولكنها لن تغني عن حاجة الإنسان إلى الإبداع بصرف النظر عن الشكل الذي يرتديه هذا الإبداع..

- **هل استطاعت الملاحق الأدبية في الصحف العربية أن تعوض وهج حضور الكتاب في أيامنا؟**

- لا أعتقد أنّ هذه مهمّة الملاحق، الكتاب موجود ومتداول، ولكن أدوات صناعة المعرفة وصياغة الوجدان اختلفت، وأصبحت أكثر التصاقاً بالحواس، وهنا يبقى الكتاب حاضناً للمعرفة، وذات المعرفة قابلة للتجلّي بصور أبسط في وسائل الاتصال الحديثة، ولكنّها في ذات الوقت وسائل تدفع دائماً بالمتتبع لها إلى البحث عن الكتاب على الأقل بدافع الفضول الذي تؤججه وسائل الاتصال..!

المدينة فضاءً شعرياً - محمود درويش نموذجاً

محمد علي الموساوي - تونس

المدينة فضاءً شعرياً

محمود درويش نموذجاً

محمد علي الموساوي(*)

مدخــل:

لم يكن محمود درويش – وهو المُجسِّد شعريًّا قيمَ الحداثة والمعاصرة – ليشذَّ عن بعض الخيارات الجماليَّة لهذا الشاعر الذي نرى أنَّ «إنجازه الضخم تمثَّل في وعيه لزمانه ومكانه، والتفاته إلى مجتمعه، وخاصة مجتمع المدينة بحركته الضاجَّة»[1].

واللاّفت أنّ محمود درويش – وهو الشاعر المدينيُّ بامتياز – لم يساير النهج العام للشاعر المعاصر غربًا وشرقًا الذي «اتخَّذ موقفًا معاديًا من المدينة ورموزها، وهو الموقف الذي بلغ ذروته لدى: (ت. إس. إليوت) في قصيدتيْه اللَّتين ذاع صيتهما: (الأرض الخراب) و(الرجال والخوف)»[2] والحقيقة أنّ استعداء المدينة فضاءً، إنما هو موقف نمطيٌّ عالميًّا، نابع من ثورة صناعيّة انتزعت

(*) جامعة منوبة – تونس.

إنسانيّة الإنسان»[3] وهو ما يمكن أن نفهم في ضوئه اعتبار الشاعر الفرنسي «بودلير» المدينة عاهرة.

لقد أبانت معاشرتنا لنصوص محمود درويش[4]، عن أنَّ الشاعر لم ينحُ هذا المنحى العدائي للمدينة في شعره، فلئن شكّلت في بعض قصائده فضاء اغترابيًّا - وهو ما سيأتي بيانه - فقد ظلّت أغلب نصوصه معبّرة عن ضرب من علاقة المهادنة للمدينة فضاءً، ارتقت أحيانًا إلى مرتبة وديَّة حميميَّة[5]، فكما لو أنَّ الشاعر «أدرك أنّه صار جزءاً من المدينة... وحتى إذا لم يتحوّل الحنق إلى ودٍّ صريح، فلا أقلَّ من أن يعقد مع المدينة صلحاً أو هدنة، لأن له فيها مآرب شتى»[6] وفي سياق علاقة الشاعر بالمدينة نعرض في هذا المقال لما رأينا فيه قدرة الشاعر على «شعرنة» (poétisation) المدينة بتفاصيلها، فحوَّل مفرداتها إلى مادة شعريَّة وأذابها في كونه الشعريِّ لغة من اللّغة، هي إلى فوائض الدِّلالة أقرب، إذ تكتنز بالمعنى؛ تقول معنى، وتعني آخر، أو ربَّما أُخر، ولئن كانت المدينة «تتحدّى التعريف الجامع المانع والمعادلة الموجزة»[7] فلا نرى من المجازفة القول: إنَّ المدينة تظهر في شعر درويش متجاوزة كونها ذاك الحيّز الهندسيّ المعلوم لتتحوّل إلى مكان خياليٍّ ورمزيٍّ وشعريٍّ، بل إنَّ المدينة في شعر درويش تظهر متناثرة، فتخرج لفيفاً من المفردات التي يشدُّها الفضاء المدنيُّ، فهي الطريق والمطعم والمقهى، وهي إلى ذلك الباص والقطار، وهي مفردات إذ يستلمها الشعر ويذيبها في خطابه لغة منه تكفّ عن التعبير عن دلالاتها

المرجعيّة الأولى وتتحوّل إلى «بنية معجميّة تضطلع بالتعبير عن دلالات ثوان أبعد غوراً وأكثر تجريداً من دلالات الكلمات الأولى»(8) فتعمل في النصّ الشعريّ عمل الرموز وفوائض الدلالة؛ إذ تسكن النصَّ الشعريِّ تكثّف لغته، فتوحي بأكثر ممّا تقول.

المدينة: اختزال للزمن ونافذة على التيه:

إذ تنسرب المدينة في الخطاب الشعريِّ تكفُّ عن كونها شكلا هندسيًّا، أو بقعة من الجغرافيا، لتتحوّل إلى «صورة جماليّة تبدعها الذّات، وتضفي عليها من ذاكرتها الحضاريَّة التاريخيَّة أبعادًا لانهائيّة»(9) وهكذا يفعل الشعر بالقدس، إذ يعلو بها عن لحظة الصراع الرّاهنة، ليحشرها في الزمن المطلق الكبير زمن الشعر:

في القدس

في القدس، أعني داخل السُّور القديم،
أسير من زمنٍ إلى زمنٍ بلا ذكرى
تُصوِّبني.فإنَّ الأنبياء هناك يقتسمون
تاريخ المقدّس... يصعدون إلى السَّماء
ويرجعون أقلّ إحباطًا وحزنًا فالمحبّة
والسَّلام مقدَّسان وقادمان إلى المدينة
كنت أمشي فوق منحدرٍ وأهجسُ: كيف
يختلف الرّواةُ على كلامِ الضوء في حجرٍ؟
أمن حجرٍ شحيح الضوء تندلعُ الحروب؟(10)

إذ يستلم الشعر المدينة (القدس) ينتشلها من دائرة العبارة المحايدة، فيسبغ عليها من سلطانه ما يحوِّلها إلى فائض دلالة ، فتتجاوز دلالتها الأولى إحالة على بقعة جغرافيَّة معلومة من أرض فلسطين، إلى رمز، إلى دلالات ضاربة في التجريد بعمق، لكأنَّ المدينة بهذا المعنى تتحوَّل إلى يسمِّيه جان كوهينو «عبارة مشعرنة (poétisé) إذ يستلمها الشعر يخرجها من دائرة الكلام العادي اليومي، إلى الكلام الشعريِّ»[11] ذلك أنَّ «الكلمات المستخدمة في الشعر - كما يقول الشاعر: (بول كلوديل) - (Paul Caudel) وإن كانت ذات الكلمات المستخدمة عاديًّا ويوميًّا، فهي ليست هي أبدًا»[12] بهذا المعنى تتحوّل المدينة في سياقها الشعريِّ الجديد إلى جزء من لغة الشعر «المتحرّرة من القيود المعجميّة والنحويّة والأسلوبيَّة... ومن الإحالات المقصودة في كلٍّ من اللغّة اليوميَّة واللغة العلميَّة...»[13] وبهذا الفهم يمكن أن نرى في المدينة في ضوء الصور التي أقامها الشاعر اختزالا للزمن: (أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى، تصوِّبني، فإنَّ الأنبياء هناك يقتسمون، تاريخ المقدّس ويرجعون أقلَّ إحباطًا)، كأنَّ الشاعر إذ يذيب المدينة في نسيج خطابه الشعريِّ، يعلو منها وبها على اللّحظة الحاضرة ليحشرها في المطلق من الأبد، إنَّها إذ تحتوي على الزمن مكثّفًا - كما يقول باشلار - تعلو عليه وتنفلت من قبضته لتنخرط فيما بات يُعرف: «بالزمن الكبير»[14] هو - أدونيسيًّا - زمن الشعر، إنَّ القدس بهذا المعنى رمز للمطلق من القيم؛ التي يأتي السلام

على رأسها: (فالمحبَّة والسلام مقدَّسان وقادمان إلى المدينة)، وهي بذلك أكبر من أن تُختزل في لحظة الصِّراع الحاضرة، بل إنَّ الصراع فيها ينقلب إلى سؤال ممضٍّ عات معمَّق بالحيرة: (كيف يختلف الرُّواة على كلام الضوء في حجرٍ؟ أَمن حجَرٍ شحيح الضوء تندلع الحروب؟).

وقد تتحوَّل المدينة في سياقات شعرية أخرى؛ رمزاً للتيه والاغتراب حدَّ الإحساس العميق بالذوبان والتلاشي:

نيقوسيا هوامش في قصيدته

ككلّ مدينة أخرى. على درَّاجة

حمل الجهات، وقال أسكن أينما

وقعت بي الجهة الأخيرة. هكذا

اختار الفراغ ونام. ولم يحلمْ[15]

لئن كان الخطاب الشعري يدور على نيقوسيا مدينة/ محطَّة توقَّف عندها الشاعر فإنَّها تتساوى مع كلِّ المدن (ككلّ مدينة أخرى) فضاءً يحوّله الشعر إلى مارد فظيع ورمز للفراغ: (هكذا اختار الفراغ ونام ولم يحلم)، إنَّ المدينة في هذا السياق الشعريّ رمز لفقدان الشاعر ما يمكننا أن نطلق عليه «كينونة مكانيَّة» بما هي عنصر طمأنينة أليس المكان/ البيت - كما يذهب إلى ذلك (غاستون باشلار) - جسد وروح وهو عالم الإنسان الأوَّل قبل أن يُقذف بالإنسان إلى العالم... والحياة تبدأ بداية جديدة محميّة في صدر البيت[16]. ومن ثمّ هي رمز إلى الرَّحيل والتيه القسري الذي

فُرض غصبًا على الشاعر، و في ذات المنحى الدّلاليّ يقول الشاعر:

لا شيء يوجعني على باب القيامة
لا الزمان ولا العواطفُ. لا
أحسُّ بخفّة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدًا لأسأل:
أين «أيني» الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدمٌ
هنا في اللاهنا... في اللازمان
ولا وجود(17)

يفيض ترديد النفي في أسطر الشاعر بالدَّلالة على انتفاء الحسِّ، بل هو الإحساس بالوجود والمعنى، إنَّ النفي للإحساس بالألم والزمن والعواطف: (لا شيء يوجعني على باب القيامة، لا الزمان ولا العواطف...) تعبير عن إحساس فاجع بالعبث متولِّد عن إحساس دراميٍّ بفقدان المكان مدينةً: (أين «أيني»؟ أين مدينة الموتى) ، ولكأنَّ الشاعر إذ يطلب المكان عبر السؤال الملحِّ عنه يدفع ما يراه إلغاءً من الوجود ، إنَّه ضرب من السعي إلى تحقيق الكيان بالحلول بالمكان.

الطريق: طريق الصواب، طريق الخطأ:

لقد تردّد حضور الطريق بما هي مفردة مركزيّة من مفردات المدينة في شعر محمود درويش، تردُّدًا حوَّله إلى ما يسمِّيه: (مايكل

ريفاتير) «معجماً» يمنح الشاعر قدرة على التعبير جديدة[18]. فالطريق إذ تنخرط في الشعر، ما تفتأ تنفض عنها دلالاتها الأولى، لتمضي في اتجاهات دلاليّة جديدة:

أنا للطريق... هناك من تمشي خطاهُ
على خطايَ، ومن سيتبعني إلى رُؤيايَ.
من سيقول شعرًا في حدائق المنفى
أمام البيت حرًّا من عبادة أمسِ
حرًّا من كناياتي ومن لغتي، فأشهد
أنّني حيٌّ
وحرٌّ
حين أُنسى

إذ تنسرب الطريق في الخطاب الشعري، تتحلَّل من دلالاتها المرجعيَّة الأولى لتتلفَّع بهالة دلاليّة[19] (Halo sémantique) وتنقلب رمزًا إلى العبور والحركة عبر الزمن، فكأنَّ الطريق بهذا المعنى تعبير عن رحلة الإنسان عبر الزمان، وهي من ثمَّ موضع الالتقاء مع الآخر إنسانًا في مطلق الزمان والمكان، حركةً ورؤيا، يتقاسمها البشر (هناك من تمشي خطاه على خطاي... ومن سيتبعني إلى رؤياي)، كما تغدو الطريق وقد استلمها الشعر خطابًا وفائض دلالة تعبيرًا رمزيًّا عن التحرُّر من أسر المكان ومن الذكرى

كابوسًا مقضًّا لراحة الشاعر، تغدو الطريق في هذا المنحى الدَّلالي سبيلاً إلى الخلاص من عبادة الأمس: (... حرًّا من عبادة أمس)، فيتحوَّل الرَّحيل المستمرُّ عبرها إلى عامل من عوامل السلوى، وتتخَّذ شكل الطاقة الدّافعة الشاعر إلى الاستمرار في الحياة حرًّا من إكراهات التعلُّق بذكرى المكان: (حرًّا من كناياتي ومن لغتي، فأشهد، أنّني حيٌّ وحرٌّ حين أنسى).

وقد تتخَّذ الطريق صورة ضديَّة عندما تستحيل تعبيرًا عن الحصار بالرَّحيل والإقامة فيه قسرًا:

... عمَّا قليل

نودِّعُ هذا الطريق الطويل

ونسألُ: من أين نبدأ؟

بل قد يعتو السؤال عن الطريق بوصلةً للتائه أضناه الرَّحيل:

... أين طريقي الثاني إلى درج المدى؟ أين

السُّدى؟ أين الطريق إلى الطريق؟

وأين نحن السائرين على خطى الفعل

المضارعِ، أين نحن؟ كلامُنا خبرٌ

ومُبتدأٌ أمام البحر، والزبدُ المُراوغُ

في الكلام هو النقاط على الحروف،

فليت للفعل المضارع موطئًا فوق

الرّصيف

يتحوّل الطريق عبر ترديد السؤال عنه (أين طريقي الثاني إلى درج المدى؟ أين الطريق إلى الطريق؟) إلى بوصلة الشاعر التائه والمقيم في رحلة عذاب تمتاح من ينابيع أسطورية «أوليسيَّة»، فينقلب الطريق بهذا المعنى إلى البلسم الشافي لمن اكتوى بنار الرَّحيل، وكأنَّ غياب الطريق وعسر الوصول إليها تعبيرٌ عن سلب الكيان والإلغاء من الوجود: (أين نحن السائرين على خطى الفعل المضارع، أين نحن؟) وإذ يوغل التصوير في الإيحاء (فليت للفعل المضارع موطئًا فوق الرصيف) يفيض بالدلالة على الرغبة المقيمة لدى الشاعر في الاستراحة من الرَّحيل، إنَّ الطريق بهذا المعنى عنوان عودة، وسبيل إلى القرار بعد رحلة تيه «أوليسيّة» لا تنتهي...

وقد تنفتح الطريق على ما لا يتناهى من الدّلالات:

طريقٌ يؤدِّي إلى مصر والشام

قلبي يرنُّ من الجهتين

طريق المسافر من...... وإلى نفسه

جسدي ريشةٌ والمدى طائرٌ

طريق الصواب .... طريق الخطأ

لعلّي أخطأت لكنَّها التجربة

طريق الصعود إلى شرفات السماء

وأعلى وأعلى وأبعد

طريق النُّزول إلى أوَّل الأرض

إنّ السماء رماديّةٌ
طريق التأمُّل في الحبَّ
فالحبُّ قد يجعل الذئب نادل مقهى
طريق السنونو ورائحة البرتقال على البحر
إنّ الحنين هو الرَّائحة
طريق التوابل والملح والقمح
والحرب أيضاً
طريق السَّلام المتوِّج بالقدس
بعد انتهاء الحروب صليبيَّة الأقنعة
طريق التجارة والأبجدية والحالمين
بتأليف سيرة ترغلّة
طريق غزاة يريدونٍ ترميم تاريخهم
بغدِ مودع في البنوك
طريق التٍحرُّش بالميثولوجيا
فقد تستجيب إلى التكنولوجيا
طريق التخلّي قليلا عن الإيديولوجيا
لمصلحة العولمة
طريق الصراع على أيِّ شيءٍ
ولو كان جنس الملاك

طريق الوفاق على كلّ شيء

ولو كان أنثى الحجر

طريق الإخاء المخاتل

بين الغزال وصيَّاده

طريق يدلُّ على الشيء أو عكسه

لفرط التشابه بين الكناية والاستعارة

طريق الخيول التي صرعتها المسافات

والطائرات

طريق البريد القديم المسجَّل

كلُّ الرسائل مودعةٌ في خزائن قيصر

طريق يطُولُ ويقصُرُ

وفق مزاج أبي الطيِّب المتنبِّي

تتردّد الطريق إذ تذوب في النصّ الشعري لغة منه بين الحسيِّ والمجرَّد وتتقلَّب من ثمَّ بين البقعة والفكرة، فهي إذ تنحو حيناً منحى الدَّلالة الحسيَّة: (الطريق إلى مصر والشام، وطريق السنونو ورائحة البرتقال على البحر) توغل غالبًا في التجريد بعيدًا: (طريق الصواب... طريق الخطأ، طريق الصعود إلى شرفات السماء، طريق التأمُّل في الحبِّ، طريق السَّلام المتوَّج بالحبِّ...) وهكذا تخرج الطريق في سياقها الشعريِّ الجديد عن

دلالتها المرجعيَّة الأولى وتتحوَّل إلى بؤرة دلاليَّة مكتنزة بالمعنى، «إنَّ الدوَّال - إذ تذوب في الشعر - تتخلّص من دلالاتها المعجميّة وتمتلئ بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميّز به من ثراء»[20] تتحوّل إلى فائض دلالة، إلى رمز قادر على حمل معان تتقاطع فيها التجربة الذاتيّة نجاحًا؛ وإخفاقًا، وحبًّا، وحنينًا، ورحيلاً: (طريق المسافر من... وإلى نفسه، جسدي ريشةٌ والمدى طائرٌ، طريق التأمُّل في الحبِّ، طريق السنونو، ورائحة البرتقال على البحر) بالموضوعيِّ؛ تجربة نضاليَّة، وسياسيَّة، وطنيَّة، وقوميَّة. بما فيها من اهتزازات وانكسارات، وهو ما يمكن أن تومئ إليه صور الطريق إيماءً: (طريق السَّلام المتوَّج بالقدس، بعد انتهاء الحروب صليبيَّة الأقنعة، طريق الصِّراع على أيِّ شيء، ولو كان جنس الملاك، طريق الوفاق على كلِّ شيء، ولو كان أنثى الحجر، طريق الإخاء المخاتل، بين الغزال وصيَّاده...) تتحوَّل الطريق بهذا المعنى بما هي مفردة من مفردات فضاء المدينة إلى «ضرب من اللُّغة في اللُّغة إذ يستلمها الخطاب الشعريُّ يشكِّل منها سننًا مخصوصًا (code) إذ يقول شيئًا يعني آخر»[21]، وهو ما يمنح الطريق قدرة على أن تتحوَّل إلى دالٍّ كثيف الدَّلالة ثرِّ المعاني، يختزل التعبير عن الحياة بما هي تجربة يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي، إنَّها رحلة الشاعر والإنسان مطلقًا عبر الزمن.

المطعم الشتويُّ: حاضنة الحبّ والحنين:

«إنَّ الشاعر الذي ضاع في المدينة، وهرب إلى القرية، لم يكن ليستمرّ طويلا في حالته الرومنسية، إنَّ رفض المدينة لم يوقف الشعراء عن الانخراط فيها»[22] وهكذا يتحوَّل المطعم الشتويُّ بما هو إحدى مفرداتها إطارًا مفعمًا بالدَّلالة، فيعدل – وقد تلقَّى لمسة من الشاعر خاصَّة – عن دلالته التصريحيَّة الأولى[23] ويتحوَّل إلى فائض دلالة يومئ فيما يومئ إلى الحضن الدافئ الرؤوم المشكَّل شعريًّا لتبزغ منه قصَّة للحبِّ:

هي في المساء وحيدةٌ
وأنا وحيدٌ مثلها...
بيني وبين شموعها في المطعم الشتويِّ
طاولتان فارغتان لا شيء يعكّر صمتنا
هي لا تراني، إذ أراها
... حين ترفع ساقها عن ساقها...
وأنا كذلك لا أراها إذ تراني
حين أخلع معطفي
لا شيء يزعجها معي
لا شيء يزعجني، فنحن الآن
منسجمان في النسيان...

كان عشاؤنا كلٌّ على حدةٍ، شهيًّا

كان صوت اللَّيل أزرقَ

لم أكن وحدي ولا هي وحدها

كنّا معًا نصغي إلى البلّور

لا شيء يكسّرُ ليلنا

هي لا تقول:

الحبُّ يولد كائنًا حيًّا

ويمسي فكرةً

وأنا كذلك لا أقولُ

الحبُّ أمسى فكرةً

لكنّه يبدو كذلك(24)

إذ يكتنف القصيدة إطارٌ مدنيٌّ بامتياز يتحوّل المطعم الشتويُّ فضاءً غنيًّا بالدَّلالة ، ويكفُّ وقد انخرط في نسيج الخطاب الشعريّ عن أدائه وظيفته التأطيريَّة الأولى: مجرّد مكان، ليعبِّر عمَّا حلَّ فيه من بزوغ جنينيٍّ للحبِّ حلمًا وفرّ المطعم الشتويُّ عناصر تحقيقه تناظرًا وتماثلاً فتداخلا بين الشاعر والمرأة، وهو ما عبرَّ عنه تناظر الصّور في القصيدة (هي في المساء وحيدة، وأنا وحيد مثلها، هي لا تراني إذ أراها، وأنا كذلك لا أراها إذ تراني، لا شيء يزعجها معي، لا شيء يزعجني) وإذ يحتضن القصيدة يهيل

المطعم الشتويُّ على الأشخاص والأفعال والأشياء فيه هالة من الشعريّة والبهاء والسحر (نحن الآن منسجمان في النسيان، كان عشاؤنا كلٌّ على حدة شهيًّا، كان صوت اللَّيل أزرق... لاشيء يكسّر ليلنا) ويتحوَّل إلى حضن دافئ يفيض دلالة على معاني الجمال والعشق والغزل.

وقد يوجّه الشاعر دلالة المطعم جزءًا من فضاء المدينة وجهة أخرى:

في مطعم دافئ نتبادل بعض الحنين

إلى بلدينا القديمين، والذكريات عن

الغد: كانت أثينا القديمة أجمل[25]

يحافظ المطعم على خصائصه التي تغدو كالثابتة في كون محمود درويش الشعريّ، «إنَّ السياق الجديد هو ما يمنعه فعله الرَّامز، ولا قيمة إيحائيَّة رمزيَّة له خارج سياقه من الشعر»[26] إنّه ذاك الحيّز المكانيّ الدَّافئ، بما يحمّله بدلالات الاكتناف والاحتضان والحماية، إنَّه أشبه بالحضن الرؤوم إذ رأيناه سابقًا ملائمًا لميلاد قصَّة الحبِّ نراه في هذه الأسطر دافعًا لتداعي الذكريات والحنين إلى الوطن والعودة، وكأنَّ المطعم إذ يستلمه الشعر جزءًا من خطابه يتحوَّل إلى فائض دلالة فيتجاوز دلالته الأولى ليغدو عنصر إيحاء إذ يقول معنى يومئ إلى آخر، فيتحوَّل إلى عنصر لا يمكن فصله عن تجربة الرحيل والغربة التي خاضها الشاعر.

الباص والقطار: هواجس الرَّحيل:

يعتبر الباص والقطار من مفردات فضاء المدينة المتردّدة في شعر درويش، تردُّدًا يبين عن قدرة الشعر والشاعر على استنطاق ما فيهما من دلالات رمزيَّة حافة. يأتي هاجس الرَّحيل على رأسها بما هو تهديد للكينونة، وإلغاء للوجود، يقول في قصيدةك (**مرَّ القطار**):

... هنا وُلدتُ ولم أولدْ
سيُكملُ ميلادي الحرونَ إذن
هذا القطارُ
ويمشي حولي الشّجرُ
هنا وُجدتُ ولم أوجدْ
سأعثُرُ في هذا القطار
على نفسي التي امتلأتْ
بضفّتين لنهرٍ مات بينهما
كما يموت الفتى
«ليت الفتى حجرُ»
مرَّ القطارُ سريعًا
مرَّ بي وأنا
مثل المحطّة لا أدري
أودِّع النَّاسَ أم أستقبلُ النَّاسَ(27)

يمكن للعنوان وهو الذي جاء ثريًّا بالمعنى، مكتنزًا بالدّلالة على الرَّحيل همًّاً بديلاً من القرار، يمكنه أن يتحوَّل إلى عنصر تأويل وتوجيه للدَّلالة إلى التعبير عن معاناة الرَّحيل قدرًا فُرض على الشاعر، يمكن أن يرقى إلى درجة الهمّ الأنطلوجي، بما هو التعبير الواضح عن ضديد الوجود.

فإذا ما انطلقنا في تحليل الأسطر من التَّقابل إيجابًا ونفيًا (هنا ولدت ولم أولد، هنا وُجدت ولم أوجدْ) رأينا فيه تعبيرًا عمَّا يشبه التردّد بين الغموض والتجلِّي، أو هو الوجود والعدم، وهو تردّد إنّما يفسّره غياب (الهنا) رمزًا إلى المكان مفقودًا منشودًا فلسطينيًّا بفعل الرَّحيل قدرًا فلسطينيًّا وحركة قسريّةً مفروضة على الشاعر، يرمز إليها مرور القطار في القصيدة، كما أنّه تقابل يجعل الوجود مرتهنا بالقطار رمزاً إلى الرّحيل: (سيكمل ميلادي الحرونَ إذًا ، هذا القطارُ... سأعثر في هذا القطار على نفسي...) إنّ الوجود الفلسطيني بهذا المعنى، مرهون موكول بالرّحيل، بما يشير إلى ضرب من المفارقة التي يعمد الرَّحيل بمقتضاها إلى تحقيق الوجود وإلغائه في آن معاً، وهو معنى يعمِّقه التصوير الغزير الإيحاء بالضَّياع، تجلَّى بحثا للذَّات عن الذّات: (ويمشي حولي الشّجر، سأعثر في هذا القطار على نفسي التي امتلأت بضفَّتين لنهر مات بينهما، كما يموت الفتى). إنّه ضرب من الضَّياع تغترب به الذَّات عن ذاتها وهو ضياع يصنعه الرّحيل، فيرقى به إلى

مستوى الهمّ الأنطلوجي (ليت الفتى حجر) فإذ يمحو الرّحيل الوجود ويمنعه من التشكُّل يهون الموت بل تهون الحياة فيما يشبه الإحساس بالعبث والعدميّة، وهو ما تكرّسه الصُّورة الأخيرة وقوامها التشبيه غزير الدَّلالة والإيحاء: (مرَّ القطارُ سريعًا، مرّ بي وأنا مثل المحطّة لا أدري، أودِّع النَّاس أم أستقبل النّاس) فإذ ترشح الصُّورة بضبابيَّة الوجهة، فإنَّها تزخر بالمعنى على غياب القرار، ودوام الرَّحيل همًّا فلسطينيًّا مهدّدًا للوجود، حائلاً دون الكينونة والتحقُّق.

ويقول الشاعر:

«لا شيء يعجبُني»

- يقول مسافرٌ في الباص - لا الراديو

ولا صُحُف الصّباح ولا القلاع على التّلالِ

أريد أن أبكي

... تقول سيّدةٌ : أنا أيضاً. أنا لا

شيء يُعجبُني دللتُ ابني على قبري

فأعجبه ونام ولم يودّعني

يقولُ الجامعيُّ: ولا أنا شيءَ

يُعجبُني. درستُ الأركيولوجيا دون أن

أجد الهويَّة في الحجارة هل أنا

حقًّا أنا؟

ويقولُ جنديٌّ أنا أيضا أنا لا

شيءَ يعجبُني أحاصرُ دائما شبحا يحاصرني

يقول السائقُ العصبيُّ: ها نحن

اقتربنا من محطَّتنا الأخيرة فاستعدُّوا

للنزول...

فيصرخون: نريد ما بعد المحطّة

فانطلق

أمّا أنا فأقول: أنزلني هنا. أنا

مثلهم لاشيء يُعجبُني ولكنّي تعبتُ

من السّفرْ(28)

يدفعنا التّأويل إلى أن نرى أنَّ (الباص) إطارٌ للقصيدة، إنما يرقى إلى مستوى المعادل الموضوعي للسفينة مفردة مركزية في أسطورة: (أوليس)، أسطورة الرَّحيل، إنّه ضرب من التحريف للأسطورة يعمد به الشاعر إلى صنع أسطوريته الشخصيَّة فردًا فلسطينيًّا محاصرًا بالرَّحيل، يلقيه البرّ إلى البرِّ والبرُّ إلى البحر، ويتحوّل (الباص) في سياقه الشعري الجديد رمزًا إلى التيه والرَّحيل وضربًا من الحركة العبثية المنعدمة الغاية، والخاوية من المعنى، وإذ تتخَّذ الأسطر من خلال الترجيع فيها (لا شيء يعجبُني) نبرةً

رتيبةً منكسرة، تفيض بالدَّلالة على عمق الإحساس بالقلق بل هو الإحساس بالعبث لانتفاء الغاية بل غياب مبرِّرات الوجود، وهو ما يبدو شعورًا مشتركًا يتقاسمه كلُّ المسافرين: (لا شيء يعجبني، يقول مسافرٌ في الباص لا الرّاديو، ولا صُحُف الصّباح ولا القلاع على التلال، أريد أن أبكي، لا شيء يعجبني، تقول سيِّدةٌ... يقول الجامعيُّ: ولا أنا لا شيءَ يعجبني...)، ومن ثمَّ يتخَّذ الرَّحيل لديهم شكل الحركة الهروبية من العبث وضربًا من البحث عن المعنى، معنى الوجود: (فيصرخون: نريد ما بعد المحطّة، فانطلق) غير أنّ الشاعر إذ يُمعن في تحسين صورة الباص إطارًا للرَّحيل وبلسمًا شافيًا من حياة عبثيّة يمارس من خلال التفصيل والاستدراك (أمَّا أنا فأقول: أنزلني هنا أنا ، مثلهم لا شيء يُعجبُني ولكنِّي تعبتُ من السَّفر)، يمارس على القارئ ضربًا من المراوغة يقلب بها حدَّ النقيض صورة الرَّحيل، ليتحوَّل إلى ضرب من الكابوس الوجوديِّ، يتحوّل إلى همٍّ شخصيٍّ ومبعث قلق ، إنّ السفر إذ يطمس بهاء الكون في عين الشاعر (أنا مثلهم لا شيءَ يعجبني) يتحوّل إلى قتل للمعنى، وإلى عامل تغييب لشروط الوجود ومبرّراته، ففي السّفر طمسٌ للهوية وعبث بالكيان.

رؤى

خاتمـــة:

تلك هي المدينة وتفاصيلها في شعر درويش، لقد تحوّلت من «غول يأكل الأرواح - كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي -»(29) إلى مادة شعريَّة غزيرة الدَّلالة ثرَّة المعاني «إنَّها بما هي أشياء أجزاء من فضاء المدينة مكتنزةٌ طاقات شعريَّة هائلة»(30)، وهو ما أمكن لمحمود درويش بحسّ الشاعر الحداثيّ أن يلتقطه فيرى في المدينة بتفاصيلها «مكانًا يتجاوز الوظيفة التأثيثيّة إلى الوظيفة المنتجة التي تجعله فاعلاً في الذات الشاعرة وما ترسمه من عوالم يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، الواقعيُّ والمتخيُّل، الحقيقي والحلمي» إنّ المدينة بهذا المعنى فضاء مثقل بالدّلالة مفعم بالمعنى، هذا المعنى الذي لم نفعل في مقامنا هذا غير أن تحسَّسنا بعضاً منه.

الهوامش

(1) مختار علي أبو غالي «المدينة في الشعر العربي المعاصر» عالم المعرفة ، عدد خاص 196، أفريل 1995، ص 75.

(2) المرجع نفسه ص 7-8.

(3) المرجع نفسه ص 11.

(4) اعتمدنا في هذه الدّراسة على «الأعمال الجديدة» لمحمود درويش، نشر رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، 2004.

(5) انظر مثلاً مقالنا «شعريّة المدينة (بيروت) في قصيدة «مديح الظلّ العالي لمحمود درويش» مجلّة «رحاب المعرفة»، العدد 71، سبتمبر- أكتوبر 2009.

(6) مختار علي أبو غالي «المدينة في العربي لمعاصر»، ص 77.

(7) مختار علي أبو غالي «المدينة في الشعر العربي المعاصر»، ص 12.

(8) انظر: Michael Riffaterre «La production du texte», ed Seuil 1979 p38.

(9) أحمد الدمناتي «المدينة كمكان شعريّ»، علامات في النقد، المجلّد 18، الجزء 70، أغسطس 2009، ص 303.

(10) محمود درويش «لا تعتذر عمّا فعلت»، الأعمال الجديدة، ص 51، قصيدة (في القدس)

(11) انظر: Jean Cohen « théorie de la poéticité», José Corti, 1995, p: 133.

(12) المرجع نفسه وذات الصفحة.

(13) انظر: بول ريكور «نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى»، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، 2003، ص 102.

(14) انظر:

Mircea Eliade «Images et symboles», ed. Gallimard,1980, p81.

(15) محمود درويش «لا تعتذر عمّا فعلت»، الأعمال الجديدة، ص 163، قصيدة (ليس للكرديّ إلاّ الريح).

(16) انظر جاستون باشلار «جماليات المكان»، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر ووزارة الثقافة والإعلام ببغداد 1980، ص 45.

(17) محمود درويش «جداريّة»، الأعمال الجديدة، ص 443.

(18) انظر:

Michael Riffaterre «La production du texte», p128.

(19) Catherine Orechioni « La connotation », Presses universitaire de Lyon.3ème ed.1977 p6.

(20) انظر:

Michael Riffaterre « Sémiotique de la poésie »,ed. Seuil. 1983,p24.

(21) انظر:

Michael Riffaterre «la production du texte» , p129 .

(22) مختار علي أبو غالي «المدينة في الشعر العربي المعاصر»، سبق ذكره، ص 75.

(23) انظر مقال عبدالله صولة «مفهوم العدول في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة» المجلّة العربيّة للثقافة، العدد 32، مارس 1997.

(24) محمود درويش «لا تعتذر عمّا فعلت»، الأعمال الجديدة، ص 109.

(25) محمود درويش «لا تعتذر عمّا فعلت»، الأعمال الجديدة، ص 156، قصيدة (كحادثة غامضة).

(25) انظر:

Michael Riffaterre «Sémiotique de la poésie», p 24.

(26) محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدا؟»، «الأعمال الجديدة» ص 328.

(27) محمود درويش «لا تعتذر عمّا فعلت»، «الأعمال الجديدة»، ص 89.

(28) انظر: جهاد فاضل «أسئلة النقد،حوار مع النقاد العرب»، الدار العربيّة للكتاب، دون تاريخ، ص 127-128.

(29) انظر:

..Catherine Orecchioni «La connotation» ,p72

(30) انظر بوشوشة بن جمعة «قصيدة المكان والمكان القصيدة»، علامات في النقد، مرجع سبق ذكره ص 286 .

فنجان في زوبعة

البكالي ياسين(*)

عـــادتْ كـمـا ذهـبـتْ وظـلـتْ زوبـعـة
هـذي الـصـداقـة بـين ضيقي والـصِّـعَـة

فـنـجـاني الآتــي عـلـى مَـتن الـنـدى
مـن حـولـه الـتَـفَّـتْ تُجَـفِّـفُ مَـنْـبَـعَـهْ

وتــثــاءب الــطــوفــانُ لـكـن في يـدي
رفـضـتْ خـراطـيـمُ الـلـظـى أن تـتـبـعَـهْ

ويمـــرُّ بـي الـوَجَـعَـان قِـصَّـة بـائـس
يـحـيـا عـلـى أمـلـين لا أحــدٌ مـعَـهْ

هـــو كــاتــبٌ أمـــويُ يـنـسـى مــا روى
حـتـى كــأن يـديـهِ تـخـشـى أصْـبَـعـهُ

(*) اليمن.

تـــركَ الحـقـيـقـة جـانـبـاً وسـعـى إلى
أخـــواتِ كــانَ فكيف لي أن أمـنـعَـهْ؟

واســتـنـشـقَ الـعـبـرات كــان مـؤدبـاً
بــاعَ المـســاجـدَ بـاحـثـاً عـن صـومعَة

يـا دفءُ كيف تـركـتـني أُسـقَـى الـهـوى
نـصِّـي وهـــذا الـــبردُ يـرقـبُ مـطـلعهْ

وغــداة صــاحَ الـنـاسُ كـنـتُ بـمـفـردي
أعـــدو عـلـى بـوحِـي لأمـســحَ أدمُـعَـهْ

مــازلــتُ في مـنـفـاي لا وطـــنٌ معي
إلا حـــروفٌ لا تـمـيـلُ إلى دِعَـــةْ

في آخـر الـشـكوى تُـحـاصِـرُنِي المُـنـى
شـبـه المُـشـرَّدِ بـعـدَ خـوض المـعـمَـعـةْ

الجُـــرحُ شـمّـرَ عــن تَـشَـبـثِـه بمـنْ
لم يـــرع في كـل الـــزوايـــا مَـوضِـعـهْ

فعليكَ يا تاريخُ أن تبكي وقد
أضحكتَ إمّعةً لِتُبكي إمَّعَةْ

هي حيرةُ الشُطآن قربَ سفينة
أكلتْ رياحُ البحر منها الأشرعَةْ

ويُقالُ إن الخوفَ كان صديقها
في صدٍّ بعض الذكرياتِ المُفجعَةْ

الليلُ يَمشُطُ شَعْدَهُ في حضنها
هذي البلادِ ولم تزلْ مُستَمْتِعَةْ

وأنا وأهلي الطيبونَ على الحصى
نمشي بطاءً في رمالٍ مُسرعَةْ

دَقتْ على باب القصيدة طفلة
لثُغَاءُ فاخْضَرَّتْ جهاتي الأَربعَةْ

وسألتُ عني. لستُ وجهاً آخراً
للانتشاءِ ولم أكنْ مَن أوجَعَهْ

لا فــرقَ يــا هـــذان بينكما سوى
هــذا الـتـنـوُّع في ارتـــداءِ الأقـنـعـةْ

مَــنْ منكما سَــرقَ المـتـاعَ؟ وهـكـذا
كــلٌّ إلى كــلٍّ يــوجِّــهُ مَـدْفـعَـهْ

يــا ســارقَ الـنـار الـقـديمة في دمـي
أطـفـأتَ فانوسي. فـأيـنَ الأَمـتـعةْ؟؟

هــي خـطـوةٌ لابــد أن يـجـتـازَهـا
ابــنُ الـسـبـيـل لـكـي يُـغـيرَّ مـوقِـعَـهْ

ســأقــولُ لـلـعـنـقـاء عـنـدئـذ قـفـي
جـبـلاً أفِــرَّ إلـيـه مـنْ هـذي الضِّـعَـةْ

لي رشـفـةُ الـلـبن الـفـقـير أزُمُّـهـا
مِــن ثَـدي حاضنةٍ وليستْ مُرضعةْ

وليَ انكساراتي الـتـي تـعـدو على
عشرينَ صمتاً خلفَ تلك التعتعَةْ

أطو العداوة إن وجدتَ أواصري
يا صَاحِ أو يا صاحِ باللا مُترعَة

مازلتُ أبحثُ عن بقية فكرتي
قبلَ الدخول على الذي: ما أرْوَعَهْ!

شبحٌ من الكلمات طيفُ تساؤل
مَن منهما بي يحتَفي لأوَعّعَه؟؟

هذي العلاقة لم تُحركْ ثابتاً
ما بيننا لكنَّها مُتَزعْزعةٌ

ومشانقُ الإحباط تأخُذُني إلى
ما لا أرَيدُ ولا تُرَيدُ الزوبَعةْ

يدري صديقي الموتُ أنى كلما
ألقاهُ في جسَدي تلقَّى مَصْرَعَهْ

لكن فاصلة الغيابِ أحبُّ لي
من جُملةٍ باسمِ الحضور مُرَقعةْ

الآن أنفاسي ستلفظُني ولا
تأتي النهاية دائماً مُتوقعَةْ

الآن يسقطُ ألفُ معنىً داخلي
من دون قولٍ - يالهول المَضيعةْ

الآن تحترقُ المسافة قبل أن
يقفَ الذي يجري وراءَ المنفعةْ

الآن أدرك أن ضيقي مُفعمٌ
بالقهر كلُّ القهر من ضيق السعَةْ

تقاسيم على عزلة الوتر

خميس قلم(*)

مطعونٌ في كبدي بالخمرة.
مطعونٌ في قلبي بالحسرة
يا بلدي
مطعونٌ
في قلبي.. في كبدي
مطعونٌ مطعونٌ مطعونٌ.

هذه الأرض موحشةٌ
لا رفيقَ ليحملني فوق ظهر الكلامِ
ولا امرأةٌ أتوكأ في عربداتي عليهاَ.

مُرَّةٌ .. مُرّةٌ ليلتي
وطويلٌ طويلٌ ظلامك

(*) عُمـــان.

يا قهوتي..
كان يمكن لي أن أكونْ
كما يرغب الآخرونْ
شاعرا، تاجرا، ساحرا
لكنني شئت أن أنتمي لي
أن أكون الجنونْ

هذه الأرض موحشةٌ
لا عواءَ يؤانسني
الخيال طريقي
إلى عزلة أتنزه فيها
كما أشتهي
وفراشي حريقي

وا كمدي
مسجون يا روحي مسجونْ
في خربة جسدي

«يساريّة»

يدي اليسرى تمسك لفافة الدخان
يدي اليسرى تزيل قذارتي
أتمخط بها، و لا آكل.
يدي اليسرى طاهرة
فيدي اليسرى لا تصافح البشر

«تَشاكُل»

أقلِّب في كفي
- بحذر غراب -
قطعةَ زجاج صغيرة
تأسرني و أخافها
شفافةٌ جارحة
من أي قارورةٍ يا ترى
سقطت هذه الشعرة!

«ظلُّك وجهي»

كلَّما غادرَ ظلُّك وجهي
تكدَّس على جسدي الغبار

أصيبت غرف القلب بالفوضى
وحنجرتي ملأها الصدأ..

تشبهين كلَّ النساء أو كلَّ النساء يُشبهنك
لكنَّ القلبَ يعرف كيف يختار
هذا القلبُ كلبٌ بين يديكِ
مدرَّبٌ على الوفاء
لرائحتك.

«غاق.. غاق.. غاق»
ينعقُ غرابٌ
على شجرةِ عزلتي
مبشّراً بعودتك

اغسلي جسدي بحضورك الدافئ
ادعكيه بحكاياتك
ثمَّ أزيلي ما ترسَّب من وسخ المسافة عن أظافرك
فأنا أحمل إليك باقةً من شوقٍ عنيف
لن يحتمله إلاَّ غزالةُ قلبكِ الراكضة..

ستتضاحكين لاهثةً
بينما أفترسُ نبيذ دمك المدوّخ.

كيف سأقدّمك إلى أحزاني..
ألن تغار منك الفراشات المحنطة على صدري
وكيف سيتسع لك الحقلُ الذي نبتٌّ فيه
إن كان لم يتّسعْ حتى لربيع أزهاره..
شُغلتُ يوما بدمعة سنّك المتلألئة
وشُغفتُ بحرقوص صدرك
ذلك الوشم الصغير
أثره لا يمَّحي في رمل الذاكرة
وكم قد حسدتُ خاتمك الفضي على وفاء إصبعك..
هل تعلمين أنني
كلّما أدرت لك ظهري لأتفادى جحيمك
جرجرتني إليك التفاصيل
من رغوة القهوة التي تتذمرين منها
حتى مشطك الشيوعي ..

يا وردة القلب
بل يا أيتها الزيتونة المقدسة
حيثما توجَّه وجهي
لا يرى إلاَّ ظلك.

أباطيـــــل

سامية نوح(*)

هلاميٌ جسدُ الحقيقة..
كما ضوء شقَّ ظِلَّهُ
فانتفضت من الشقوق
دروبُ الظلمة !

الوطنُ دائرةٌ مثقوبة
المواطنون «عالقون» خارجها
مشغولون بعدِّ الثقوب !

بين الحقِ والباطلِ
بحارٌ وقفارٌ
استحالت إلى شعرة

(*) ســــوريـا .

لأنه صغير جداً
يرتدي على رأسه مُكبرة !
كم يحتفي الضلالُ
كلما حرثوا بذورَ مكائدهم
على سجادةِ الصلاة !

عالقون بين مفاصل الوقت
وصلابة الريح..
في زمن الفَقد
لا يُعقل أن تستجدي زيتاً .

ما بين الحُبِ و الحرب
كانت «الراء»
التي قصمت ظهرَ البعير !

كيف له أن يخيط الجرح
والوخز حرفته !
كإبرة عاقر
لا يتسع ثقبها لخيط .

سقطت منكَ كرامتك

لا تلتقطها

فقد لعقها الشيطان !

أشهد..

أني منذ اقترفت البوح

طافت قناديلُ القاع..!

وأطبقت قناطرُ زبدهم

على صدري .

درب التبانــة

شقراء مدخلي (*)



أجهل توقيت
آخر تلويحة للسماء
الضفاف تنام
وراء السراب
المتاخم للأغنية
النوارس تغفو على شُرفة نائية
الطريق يمسده العابرون بخيباتهم
ليس ثمَ اختصارٌ يؤدي إليَّ !
مثل فصل الجليد
أدحرج أمنيةً من لهب
يباغتها الماء
تنمو بقلبي
فتزهر في شفتيَّ الحروف .

(*) جازان السعودية .

أبوء بأمسي
الذي سوف يأتي
أبوء بنفسي
وبالمطر المتساقط مثل الحكايات
هل يغسل الحلم
حزن الغد المتفسخ مثل الجسد ؟
تمر بيَّ الريح أعصر نرجسها في الكؤوس
أعبُّ غوايتها للثمالة
أشرب ميقاتها المنتهب .
مثل خيط الحرير
تجاذبني لعنة السر
أطفو فوق سطح الحقيقة
يبلعني الهم
أصحو
وفي خافقي من يقيني سبب .
بين رمل الكلام وفضة أشواقنا
جمرة لا تضيء
وقافلة أرهقتها المسافات
لا البيد تفنى و لا الأغنيات .

أسيرُ إليَّ و لا قِبلة
غير خالٍ صغير نما فوق عيني
أيممني
ليت تلك النهاية
كانت لغيري
ليتنا ما وطئنا بأحلامنا
شمسنا العارية ..

175

خُيُــول الــدِّفْء

عائشة الحطاب(*)

إذا غزَاكَ شَوْقي أكْسرُ ظلَّكَ وَأمْحُو المَسافَةَ بيْنَنَا
فَأنا سَلِيْلَةُ القُدُّوسِ بعَيْنَيْكَ
رَتّلْنِي آخِرَ آيةٍ لا تَذوبُ مِنَ الهَمْسِ
كُنْ مِحْرَابَ الدّفْءِ
فَأنَا بَارِدَةٌ فِي صَلاتِي
وَشَوْقُكَ فَاتِحَةُ الآيَاتِ
سَبِّحْنِي بِاثْنَتَيْ عَشْرَةَ امْرَأةً
وَضَاعِفْنِي بِألْفٍ وَنَيِّف
يَا أيُّهَا النّدُّ المَشَاكِسُ المُضْنَى بِقَاتِلِي
كَمْ لَكَ مِنْ طَعْنَةٍ عَلَى وَرْدَةِ الثَّلْج
كَمْ لَكَ مِنْ هَاجِسٍ عَلَى خَصْرِ قُوْتِي



(*) الأردن .

كَمْ لَكَ وَتَوَقَّفْتَ
فَالآذِنُ أَكْبَرُ
فَكَبِّرْنِي
يَا أَيُّهَا الْهُبَلُ أَنْتَ لَسْتَ تَمْرًا لآكُلَكَ لَيْلا
وَلا هَاجِسَ صَلَاةٍ كَيْ أَرْفَعَكَ سَمَاءً
أَيُّهَا الشَّقِيُّ الْمُتَوَالِدُ فِي النَّارِ
كُنْ حُلْمِي وَلَوْ مَرَّةً وَاحِدَةً لا تُغَادِرُكَ فِيهِ نَظَرَاتِي
أَوْ يَقْتُلُكَ وَهْمِي
إِذَا أَحْضَرَنِي مِنَ التَّقْلِيدِ

* * * * * * *

عَرَقُ الْغَمْرِ
هَكَذَا أَرْقُدُ فِي سُكُونِ اللَّيْلِ
كَمَنْ أَضَاعَ جُرْحًا غَائِرًا فِي بَحْرِ الْعَيْنِ
أُصَاهِرُ دُخَانَ خُيُولِ التَبْغِ
أُصَاهِرُ خَمْرَ ضَوْءِ الشَمْعِ
بِشَهْوَةٍ تُغْوِي الْخَطِيئَةَ
أُهَدْهِدُ جَمْرَ الْحَمَاسِ الْمُدْمِنَ فِي عَرَقِ الْغَمْرِ
أَحْمِلُ أَعْضَائِي الطَرِيدَةَ مِنْ نَسْلِ الْهَتْكِ

أَحْملُ مرْآةَ الْخَلْقِ وسرَ الْفتْحِ الْأَعْظُمِ
مُطَهَّمَةٌ لَوْ تَكَلَّمْتُ بِالْحُزْنِ الْغَائِرِ
لَمْ تَعُدْ أَصابِعُ الليلِ تُلَمْلِمُ وَجَعَ الْخُطَبِ
لَا اسمَ لي فِي هَيَاكِلِ الْأَرْواحِ
أَتَشَدَّقُ فِي غَيْمِ السَّعَفِ
هَكَذا أَتَيْتُ فَصْلًا وَاحِدًا
أَمْسَحُ قَمَرَ اللَّيْلِ مِنْ الْبَهْوِ
أَمَسَحُ شَهْوَةَ الْحِكْمَةِ المَسْحُورَةِ مِنْ الروحِ المسْدولَةِ
سَكَنْتُ ظَلامَ شَهْوَةِ الْعَسَلِ
يا سَرِيرَ الْمَخاضِ الْمُوحِشَ فِي جُمُوحِ النُّدْبَةِ
إنِّي أَثْني الْعَدَمَ فِي شَهَوَاتِ السَّأَمِ
أثني ذاكِرَةَ جَمْرِ الْوَهْمِ
فَكَيْفَ أَحملُ مِنْ طُقوسَ الْعِشْقِ سَبيلا
يُنيرُ مغائِرَ الْأَمْسِ
كَيْفَ أَبْتَسِمُ إِلَى عاقِرَةٍ
وَالْخَوْفُ يَحُزُّ أَعْضاءَ الذكورة
أَصْبَحْتُ عَرُوسًا فِي مِحْرَابِ الْأَكْبادِ
أَصْبَحْتُ سَفِيرَةَ هلاكٍ فِي بِلادٍ مَصْدُومَةٍ بِالْمَوْتِ



أَمْضَغُ عَطَبَ الْحَقِيقَةِ مِنْ جُنُونِ الْبَغْيِ
يؤثِّثُني قَلَقُ الْغَرِيبِ
أَتَدَفَّقُ حِينَ أَمُرُّ مِنْ تَرَفِ الْبَابِ
سلامًا اشْتَهَيتُ يَدَيكَ المدْلَجَتَيْنِ فِي دَمِ رَأْفَتي
ثمة مَنْ يَصْقُلُ خَسارتي
وَهَذَا الدِّفْءُ كَأَشْدَاقِ الْعَوَانِسِ
يَرْتَجُّ فِي قَلْبِ الْهَزِيعِ
وَيَتَمَارَى فِي هَديرُ الْقَدَمِ
فَأَنَا المبحرةُ اللَّاهِثَةُ فِي لَوْزِ عَيْنيكَ
مَذْعُورَةٌ لَوْ تَرْجَمتُ خيانتي مِنْ مَخَابِئِ رَمْلِ الْبِيدِ
هَذَا النزفُ مُغْلَقٌ فِي رَأْسِ الْخَلْقِ
عَتَّمَ الزَّمَنُ أَوْرَدَتي
فَكَيْفَ أُضِيءُ صَمْتَ وَحْشَتِي
أَدْرَكْتُ أَنِّي مَحْفُورَةٌ بِالْعتمةِ أَلْبَسُ صَمْتَ السَّوادِ
لأُحَدِّقَ فِي مَحَاقِ الْأَيَّامِ
تَحْرُسُني تقاويمُ الْهَجْرِ
مِنَ الرُّكْنِ الْمُوحَشِ الَّذِي لَا يعرفني
وَهَذَا الكَوْنُ يَضْحَكُ مِنْ جَهْلِي

فَكَيْفَ أُهَزُّ سَرِيرَ طِفْلِي الْعَقِيم
وَأَنَا لا أَعْرِفُ هَذَيَانَ الْغِبْطَةِ النَّائِمَةِ فِي صَدْرِ الْعَطَشِ
كَيْفَ أَصْحُو وَعْدًا عَلَى عَبَاءَةِ التَّبَرُّجِ
بَعْدَ أَنْ رَسَمْتُ مَفَاتِيحَ الصحوِ عَلَى رَمادِ الْغِبْطَةِ
رَسَمْتُ وَجْهَ الطريد
وَقَبْلَ صَهِيلِي تجرَّدْتُ مِنْ عَتمةِ صَدْرِي
وَمِنْ أَلْفِ مَنْفَى يَلْهَثُ فِي مخبئي
بَلَى فَاخْتَفَيتُ



على البحـر

عصـام خليل(*)

اليوم وقفتُ أمام البحر
كان خليجا، عرفتُ من كسله تجاهي
ظننتُ أنه يموت
لولا رائحةُ اليقين التى علَقت في الملابس
وقشرُ سمك
هفَتت فضتُه انتحاراً

كان البحر خشناً
كملاءة وبَرَت من حكِّ الظّهر
لكن ملحِه سينحلُّ أبداً
إذا جرشته القواطع

(*) مصري مقيم بالسعودية .

للبحرِ دمٌ محايد
كدمي
لكنّ ملحهُ أفسد الانحياز للجدران

كلهم هجعوا إليه
مدُّوا أرجلهم فى الرمل احتساباً
ربما نَمَت جذور
أو نشَف فقرُهم من حرّ السيليكون

كان العشب يدغدغ عباءَتها
جميلٌ أن يرشَحَ غضبُ العالم من لمسِ العُشب .

تهاوين الساعة الواحدة

فواز بن عبدالعزيز اللعبون(*)

أَسَاكَ سَنَاكَ الذي تُبْصِرُ ... وقَفْرُكَ بُستانُكَ الأَخْضَرُ
وهَذا الوُجُوْمُ الذي تَشتكي ... صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لو تَشْعُرُ
ونَزْفُكَ شَلاّلُكَ المُنْهَمِي ... ووَحْشَتُكَ العَالَمُ الأَكْبَرُ
شَجَاكَ! حَنَانَيْكَ أَينَ الشَّجا؟! ... وفي وَجْنَتَيْكَ الرِّضا يُزْهِرُ
ذُبُوْلُكَ! ويْلَكَ كمْ تَفتري! ... وَعُوْدُكَ مِنْ مائهِ يَقْطُرُ
وفَقْرُكَ! ويْحَكَ كمْ تَدَّعي! ... ووَفْرُكَ في الحُبِّ لا يُحْصَرُ

* * *

تَأَمَّلْ إذا شِئْتَ ذاكَ المَدَى ... وقَدْ عَاثَ فيهِ الدُّجَى المُقْمِرُ
وقُلْ لي أَتَلْمَحُ طَيْفَ المُنَى ... وأنتَ بأَذيالِها تَخْطِرُ؟
لَيَالِيَ كنتَ جَديدَ الصِّبا ... تَحُثُّ خُطَاكَ وكَمْ تَعْثُرُ
تَهِيْمُ على ظَهْرِ دَرَّاجَةٍ ... ووَجْهُكَ مِنْ لَفْحِها أَغْفَرُ
وأَقْصَى أمانِيْكَ أنْ تَنتهي ... إلى قِطْعَةٍ طَعْمُها سُكَّرُ
تُجَاذِبُ حُلْمَكَ في لُعْبَةٍ ... وحِيْنَ تُجَاذِبُه تُكْسَرُ
وفي الليلِ تأوي إلى جَدَّةٍ ... بأَحْلَى حِكَايَاتِها تَهْذِرُ

(*) السعودية.

تُـهَـدْهِـدُ فـيـكَ ولا غَـفْـوَةٌ   وأنـتَ على حِجْرِها تَسْمُرُ
على أنها أَسْلَمَتْ رُوْحَها   وما فَتِئَتْ رُوْحُها تَحْضُرُ
عَرَفْتَ بها الفَقْدَ في فَقْدِها   وما كنتَ تَدْري ولا تَحْذَرُ

* * *

وحَدِّقْ بفِكْرِكَ في مَشْهَدٍ   مِنَ الطَّيْفِ أَلْوانُهُ تَسْحَرُ
وقُلْ لي: أَتَلْمَحُ ذاكَ الفتى   نَعَمْ، لا، بَلَى هُوَ ذا يَنْظُرُ؟
يَمِيْناً على خَدِّهِ شامَةٌ   تَلُوحُ، وعارِضُهُ مُقْفِرُ
هُوَ المُتَدَثِّرُ أَفْرَاحَهُ   وعنها أَسَارِيْرُهُ تُخْبِرُ
ومِنْ حَوْلِهِ بَعْضُ أَتْرَابِهِ   يَخُصُّهُمُ بالذي يُضْمِرُ
ويَهْذي عليهِمْ بأَشْعارِهِ   ولَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْثُرُ
وهُمْ غارِقونَ بأَوْهامِهِ   وكُلُّهُمُ شاخِصٌ مُكْبِرُ
ففي الحُبِّ يَدْعُوْنَ: يا قَيْسَهُ   ويَدْعُوْنَ في الكَرْبِ: يا عَنْتَرُ
على أنهم وَدَّعُوا ماضِياً   وأنتَ لِماضِيْكَ تَسْتَحْضِرُ
عَرَفْتَ بهِمْ كيفَ فِعْلُ النَّوَى   وكانَ بِبالِكَ لا يَخْطُرُ

* * *

وجُلْ بخيالِكَ في صُوْرَةٍ   مَلامِحُها غَضَّةٌ تَبْهَرُ
مُؤَطَّرَةٌ بسِياجِ السَّنا   وأَخْفَى تفاصِيْلِها الأَظْهَرُ
وقُلْ لي أَتَلْمَحُ فيها امْرَأً   تَكادُ بَشاشَتُهُ تَجْهَرُ؟
بِجانِبِهِ قَمَرٌ مِثْلُهُ   ولَكِنَّ هَالَتَهُ تُضْفَرُ
غَفَتْ رَاحَتاهُ على كَفِّهَا   وحُلْمُهُما في المَدَى مُفْكِرُ

هُما اثْنَانِ يَعْتَنِقانِ الهَوَى ... وهَمْسُهُما فيه مُسْتَشْعَرُ
بَرِيقُ شِفاهِهِما يَنْطَوي ... على سِرِّهِ الحَدَثُ الأَخْطَرُ
ويُوحي تَثَاقُلُ طَرْفَيْهِما ... بأنَّ رِضَابَهُما مُسْكِرُ
على أنها... أنها... أنها... ... إخَالُكَ تُدرِكُ ما أَسْتُرُ
عَرَفْتَ بها كيفَ تَبكي دماً ... ودَمْعُكَ مِنْ قَبْلُ لا يَهْمِرُ

* * *

أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ أم أَكْتَفي؟ ... فثَمَّةَ في صَفْحَتي أَسْطُرُ
تُرَاكَ تَراني مُسْتَهزئاً ... وأني لِشَجْوِكَ أَسْتَصْغِرُ؟
أَجِبْني، أَلَمْ تَجْنِ مِمَّا مَضَى ... لَذائذَ كالصُّبْحِ لا تُنْكَرُ؟
ففيمَ تُطِيلُ الأَسَى والذي ... سَعِدْتَ بأَفْرَاحِهِ أَكْثَرُ؟
وها أَنْتَ تَخْتَالُ في عِيشَةٍ ... تَغِيظُ القَنُوعَ وما تَشْكُرُ!
أَمَانِيكَ دَانِيَةٌ، والسُّهَا ... يُنَاجِيكُما طَرْفُها الأَحْوَرُ
وهَذانِ شِبْلاكَ.. هَلْ أَجْدَبَتْ ... دُنَاكَ وأُنْسُهُما مُثْمِرُ؟
وما زالَ شِعْرُكَ في عُتْمَةٍ ... فكَيْفَ إذا أَسْفَرَ المُسْفِرُ؟
تُرَى لَوْ شُجِيتَ بِصِرْفِ الأَسَى ... أَكُنْتَ تَحِنُّ لِمَا أَذْكُرُ؟!

تجــاوب

أحمد الشايب(*)

شاعر تناول ورقة ثمَّ كتب
حبيبتي كيف الوصول إليك
ولا زورق عندي
وإنِّي أخاف الغرقْ؟!
حبيبته في الضفّة الأخرى
تناولت ورقة
لم تكتب شيئا إنَّما
أبحرت إليه
على زورق من ورقْ

(*) تونـــــس .

امْرَأَة اسْتِثْنَائِيَّة

لَأَنْتِ المَدِيحُ
وَهُنَّ هِجَاءُ
وَأَنْتِ النَّسِيبُ
وَهُنَّ رِثَاءُ

....

وَإِنِّي بِحِبِّكِ كُلُّ الرِّجَالِ
وَبَاقِي الرِّجَالِ نِسَاءُ.

أنـــت

ليل بلا بدر
حقل بلا زهر
صيف بلا بحر
تلك إذن أنت
أنثى بلا شعري

فرحة النصر ليست بعيدة

آدم فتحي(*)

بما يتبقَّى على هذه الأرض من دمِنا
في الحجارةِ والعُشْبِ
أكْتُبُ هذي القصيدةْ
بما يتبقَّى من الروح أكتبُ من بلدٍ في فمِ الذئبِ
لكنْ أُطَمْئِنُكُمْ
لا أنا حمَلٌ لا بِلادي طريدةْ
متى أطبقَ الذئْبُ فكّيْهِ أشْعلتُ ذِكرَى شهيدي
وحُلْمَ وليدِي
وقلتُ لِرُوحِي
ارقُصي لَحْمَتِي مُرَّةٌ وعِظامي شديدةْ
على محنةٍ منذ خمسين والنِّيبُ حوْلي

(*) تونـــــس .

أَرُشُّ السنينَ على صَبْرِ أهلِي
كأنِّي أهشُّ على بقراتٍ شريدةْ
تعلَّمتُ من محنتي أن أَقودَ الحكاياتِ حتى نهاياتِها
كيْ أعلِّمَ هذي النهاياتِ كيف تكونُ سعيدةْ
وَلِي أَمَلٌ كلَّما جفَّ أرضعتُهُ لبَنَ اليأسِ
من يأسهِ هاتفًا
فرحةُ النصْرِ ليست بعيدةْ



قصـــائد

الحبيب الهمّامي(*)

1

الحب الأعلى

أحببناكَ أحببناكَ
وأغلقنا
فاض في الدنيا نون نورك فاشتقنا
وتعالينا وتعمَّقنا
في السماء التي هي بعد السماوات
غطَّانا بحجاب سماويٍّ
عبقريٍّ فأشرقنا
إنَّنا الآن نور من أنوار خُلقنا

(*) تونـــــس .

بعضنا قمر بعضنا شمس

رضي المعشوق ولم نرض

مازلنا في الهوى نشقى

فاذا جاء يوم

بلغنا في سعينا ما وراء العرش

عشقئذ نتلو الحجج الحسنى

ونقول.... الآن عشقنا

ونقول... الآن عشقنا

2

الصبايا والبحر

ثلاث صبايا

بالغات الحسن

على شاطئ البحر يجمعن

ما يبهج العين من صدف

صاحت الأولى

هذه صدفة

أثمرت دهشتي

فهي في إبداع الله مختلفة

بعدها صاحت الثانية

قد عثرت على صدفة غالية

شكلها شكل قلب

لامرأة في الهوى فانية

ومضت لحظات

يعزفها موج البحر

في ذمَّة الريح العابثة

فجأة صاحت الثالثة

آه يا إلاهي ماذا أرى

صدفة مغلقة

فتحتها

بانت لؤلؤة

بأتمِّ الضوء مؤتلقة

3

عباقرة العشق

حينما ابتدأ العشق في الأرض
كنّا البداية
نحن أمرنا وقلنا الهوى أمرا
منذ البهجة الأولى انسابت معجزة
في تلك الليلة
أدركت الشمس القمرا
إنَّنا العشق
نبقى على الأرض نحتفل الدنيا
وسنعفى من الاخرة

خزاف يانيس ريتسوس

المنصف الوهابي(*)

كان له سبع نساء من خزف
يجلس طول الليل إليهن ،
يغنِّي أو يشرب . . .
يضحك أو يبكي . . .
ونساء سبع ينظرنَ إليه
بعيون من طين
. . . . . .
أحيانا إذ تأخذه الحال ،
يدور كجرَّة فخَّار بين يديه .. يدور إلى
أن تأخذه حال أخرى
وينــام
. . . . . .

(*) تونـــــس .

عندئذٍ تتسلَّل سبع نساء من خزفٍ

واحدة تلو الأخرى

يمضينَ عرايا

عبر مصاطب من نورٍ وظلام

.....

يقف الخزَّافُ إلى الشبَّاك صباحاً

صنماً من أحجارٍ ينظر

في السابلة العجلين

بعيون من طين

يدان من الماء

ثَمَّ شهقةُ ضوءٍ على ورق الليل

ثَمَّ ضباب يداري الحديقةَ

ثَمَّ يدان من الماء حوليَ (هل كان جسمكِ

يحمل صيفَ الليالي البعيدة؟)

ثَمَّ ملاكٌ سيغلق باب الحديقة سيدتي

فادخلي

إن للطين حكمتَه

(لنقل إن للطين لعبتَه)

وهو يُدخلُنا في قميص الظلام المشمَّع أو

دون ثوبكِ أنت الكتيم !

******

حضرموتُ ..

حضرموتُ ...

خطتُ أجفاني على صورةِ محبوبي و نمتُ

غير أن الحلم يأبى فهي تأتي صورة أخرى

تُرى كيف تناهتْ زهرةُ البربرِ حمراءَ إليهْ

و أراحت خدَّها المقرورَ في رملِ يديهْ ؟!

حضرموتُ ...

سُلَّمٌ من حجرٍ يفضي إلى البحرِ ...

صعدتُ ..

(ساحةٌ أم أنها قريةُ نملْ ؟)

ورأيتُ الناسَ - من أين أتى الناسُ ؟

يشيرونَ إليّ ...

وطريداً كغزالٍ رابهُ من قاتليهْ

نأمةُ العشبِ و هَجْسُ الماءِ في النهرِ

تواريتُ بعيداً ...

قلتُ لي - في فسحةِ الأبيضِ ،

حتى تهدأَ الأخلاطُ - بيتُ ...

كان جسمي كلّهُ منْ حدقٍ

غيرَ أنَّ الأبيضَ الأسودَ عمّى طُرُقي

(أيّها الأسودُ من أينَ تجيءُ ؟)

حضرموتُ ...

ذلك الغصنُ الذي أشعلْتِه في مسربِ الريحِ

أما زالَ يُضيءُ ؟

حضرموتُ ...

ذلكَ الغصنُ الذي أشعلتِه في مسربِ الريحِ

أما زالَ يحاولْ ؟

حضرموتُ ...

ذلكَ الغصنُ لقدْ أطفأهُ الليلْ ...

كابـوس الغـاب

الهادي التليلي (*)

الغابة الأخرى
نشاز مدينتين
فهل ينبت الشعراء
في ليل الغريبة ؟
وهل تدور مناحة القلب
إلى معنى الخراب
وناقوس المتاهة
والنواعير الجديدة؟
وهل ينتفي الظل
وتعرى الريح
للمدن الجديدة ..؟
فلماذا لا تكون رؤيتها

(*) تونـــــس .

بدون فانوس

واجهزة قديمة ؟

سيصير الضوء للطيف

الذي كان تكرر

بين حقيقتين

فهل تصبح الريح بقية شارعين

كلاهما مرت به تلك الحكاية

والكوابيس الجنينة ؟

هل صار البر

مفتاح المياه

إلى التوحش بالوقوف؟

.. لماذا البرق لايهذي على النهر

قليلا ؟

ولمَ تهمي دموع الليل

في الدوائر

مثل معطفها القديم ؟

ولمَ ترقص الشمس

حين يرتمي الليل

على طقس العذارى؟

ليل توثب

وباريس نامت

كي لاتراها الطائرات

وقبل أن يأتي الخطاف

.... سكت الغريب

فهل يفضح التاريخ

تاريخ القرون الكاذبة

عشتار عادت..

لا تكذب الآن كثيرا

وكلما ملت دموع الأغنياء

باعت الفقر

لأصحاب المقابر

كي تجوع على ضفاف

مدينة الخزي

وأبطال الصور

لأنــك شــاعر

جميل عمامي (*)

لأنك شاعر بإمكانك أن تختصر البحر في حفنة ماء
ترفعها عالياً محولاً الفضاء إلى موجة
لأنك شاعر بإمكانك أن تحول الغيم الراكض في السماء
إلى كلمات فضية تضيء وحدتك
تؤنسك في ليلك الضيق

لأنك شاعر بإمكانك أن تتسكع في الشوارع المنسية
حاملاً لغتك فانوساً كي تنير الوجوه المعدمة
محولاً أنينها إلى عواصف غضبٍ
لأنك شاعر يجوز لك أن تتخذ شكل الهواء
المتغلغل في تجاويف الساكسفون
محولا رقصات أصابع العازف إلى نهرٍ من الآهات

(*) تونـــــس .

لأنك شاعر يجوز لك أن تتخذ شكل ابتسامة خضراء
قبالة شجيرة لوزٍ وهي تستقبل حشود عصافير
تخدش الفضاء بنشيد الصباح
لأنك شاعر يجوز لك أن تتخذ شكل كل الأشكال
محولا العالم إلى بحيرةٍ خالصةٍ من المرايا

مـــاذا لـــو

راضية الهلولي (*)

ماذا لو حاولتَ وتقدَّمتَ
لرفع حصار الوجع
المضروب على قلبي
ماذا لو مددتَ يدك
إلى رأسي المنهك
وأخذته اليك
كنتَ نزعتَ عنِّي معطف
الشتاء المزروع في عمري
وأعلنتَ أمام الدنيا أنِّي ربيعك الأزلي
لو كنتَ أدرتَ أرقام هاتفي

(*) تونـــس.

كنتَ أعدتَ قلبي من منفاه

هناك بعيدا عن ناظري

لو كنتَ اجتهدتَ قليلا

لكنتُ لك

وكنتَ لي

مقهى العابرين

راضية الشهابي (*)

خذيني قهوتي من شفتي التائهة على حواف فنجانك الدافئ
علقيني في المذاق المدمَن
اجعليني سكرا أذوب
اجعليني بنًّا يمنيًّا يُسكر بشذى بلقيس
أو نيسكافاي فرنسيا يستعمر الفنجان الممتلئ بك/بي
رديني للأرض الضائعة بذرة للسّمَر
خذي دمعي الساذج ماء
اجعليه هيلا لنكهتك أو زهرا مقطرا
خذيني برشفة
إلى شارع حيث أنتظر الزمن يلف ذراعه حول خصري

(*) تونــــس.

يأخذني إلى مقهى...

نشربك ...

تشربنا أعيننا ...

فنغوص في المتعة المعتقة .

خذيني للغياب أنشر ذاكرتي على حبال ألاعيبهم

هل يذكرون أين ضيعوني آخر صدمة ؟

كنت حينها أقرأ كتاب الملك المفترس وألتهم قهوتي

أستوعب بمذاقها الحرب بين الصحافة الجشعة والملوك الدتار

خذيني بعيداً عني قليلا

سأنبثق من طعمك ضوءاً يكفي لخلق أسطورة النار

دافئة أنت قهوتي

كأنفاسه وهو يسرد في مسامعي رواية العطر

صدقته حين ادعى أن عطري أُفلت من باتريك زوسكيندا

وفي أوج الشهقة قتلني ليخلق لحبيبته عطر ليلة صاخبة

خذيني قهوتي من عادة الخفق

بعثريني في رياح لا تهدأ

أصاحب ذرات رمل مبثوثة في الضياع

وَرياح الشهيلي تستمتع بتشريدها

رياح خائنة لصواب الوجهة

خذيني قهوتي من شفتي

ذكريني بفوائد أخرى للشفاه

ذكريني بدور الأصابع في الحرب

تلك التي ينتصر فيها الخصمان

ويغني مارسال خليفة في خلفية المشهد ... شدوا الهمة الهمة قوية

مركب ينده ع البحرية

خذيني قهوتي من دهشتي

علقي ساعة في صحن الفنجان

سأدرك آخر رشفة أن الوقت لم يعد للقهوة/لي

نِعالُ القَلـب

معز العكايشي (*)

(1)

اخلَعْ نِعال القلبِ
وادخُلْ بيتَها العالي
فلا ظلٌّ على الجُدرانِ
إلاَّ للقَرَنفُلِ والدَّوالي
لاشيءَ في البَهوِ الفَسيحِ سوى الهُتافِ
ودمدَماتِ الرَّعدِ في شدِّ الرِّجالِ
إلى الرِّجالِ

(*) تونـــس.

(2)

تحيا التي نَضَتِ الرِّداءَ
وأهرَقَت شمسا على دمِنا الموَزَّعِ في الشَّوارعِ
كالحدائقِ
أو كما قِمَمُ الجِبالِ
تحيا بلادي
حينَ نُخفيها عن السُّرَّاقِ
في بَذَخ الخيالِ
وحينَ تُجهِشُ في نَدَى حِنَّائها لُغَةٌ
نحيا بها عُمْرَينِ:
عُمرا على الأكتافِ نَحمِله
بلا وجل إذا نادَتْ
لِيُورِقَ عُمرُنا التّالي
فلا قَنَّاصَ يُـرْدِينا
ولا عَسَسٌ
على الإسْفَلتِ في وَسخ النِّعالِ

(3)

اخلَعْ نِعالَ القلبِ
ذا زمَنٌ
على أعتابِها وقَفَا
وذَا لَهَبٌ
من الرئتينِ يمتَدُّ انتصارا للذي
هَتَفَا:
تحيا بلادي
لَم نَزَلْ
نُلْقِي على أبوابِها هذا المدَى نُتَفَا
وكانَ الشارِعُ المغدُورُ
ليلاً يَغرِسُ الأرواحَ في الشهداءِ
حينَ يصوِّبُ الشرطيُّ «وَردَتَهُ» فيُخطِئُنا
الرَّصاصُ
وهنا لمّا نَزَلْ
نُدمِي معاصمهم
ونعصف بارتجاج العرش

في عليائهم عصفا
حتى إذا غدرت بنادقهم
وصادوا الحلم في هذا المدى
يأتي الرصـــــــــــاصُ
إلى صدور الورد مرتجِفَا

(4)

اخلَع نعالك
وانتظِرها
عند باب البحرِ
ليلا
خَلْفَ دمعِ الأمهات
وخوفهنَّ على شموسٍ تحت أجنحةَ البلادِ
تردُّ ألوانَ الحقولِ إلى قُراها في الدُّخانِ
وتحتَ إيلافِ الرَّصاصْ
لا شيءَ خلف الباب
غير دمٍ تدفَّقَ نهرَ نوَّارٍ ولوز

غير ماء ليس يعرفنا
وضوءٍ لا يرانا أو نراه

(5)

آه يا بلدي انتظرتكَ
في زجاج الروح مرتبكا
فلم تَعبُرْ
إلى صحراء من خاطوا سماءكَ بالدماءْ
ولم تمدَّ يد الرجاء لمن تضاءل في الرجاءْ
ولم تضمِّد جرح من جُرِحوا
ولا مسحتْ يداك
نشيجَ من دفع المواجع بالبكاءْ

(6)

كذبتَ يا وطني
ولم تجمع شتاتي
أو شتات البحر من قرطاجَ

يا وطني

إلى بحر السماءْ

كذبتَ

يا وطني

علينا

وانتصرتَ لقاتليك

ومن تواصوا باختلاس الخبز

والحلمِ الشحيحِ

من الجبالِ ومن جراح الأشقياءْ

(7)

اخلع نعالكَ

حينما تلجُ اخضرار الماءْ

وافتح كلَّ حزنِكَ للهواء الحُرِّ

ذا بلدي

يمرُّ بجانب الأنهار محفوفا بأجنحة الضياءْ

(8)

آه يا وطني

تعودُ

كنجمة ضاعت وضيّعَتِ المدارْ

ثم في وجعِ الظلام تعثَّرت بمدارها

لتردَّ للشجَرِ النَّهارَ

حينما

نزع الشهيدُ دمَ المسافةِ

بينَ صوته والرصاصةِ

كنتَ يا وطني

تعودُ

وترسمُ الأزهارَ في حزن الجِدارْ

ما كذبتَ

وعدتَ تجمعنا كنخلٍ منهكِ الأشواقِ

في وضَحِ الغُبارْ

(9)

اخلع نعال القلبِ

واجلس

في فناء الرُّوحِ

ذا بلدي

وكلُّ جباله وسهولِه مرسومةٌ

في ضوءِ كفِّ يَدِي

صباحَ الوعدِ

يا بلدي

صباحَ الحُرِّ مفتوحا على سِحرِ المَجازِ

على شَمالٍ في الجنوبِ

على جنوبٍ في الشَّمالِ

وياسمينٍ في دمي يعلو بلا عدٍّ

ولا عَدَدِ

ذوبـــان

منصف المزغني (*)

رَجُلٌ يَتَبَخَّرْ
فِي مَقْهَى
يَطْلُبُ قَهْوَةْ -
تَأْتِي...
امرأةٌ بِلِبَاسٍ بُنِّيْ
وشِفَاه سُكَّرْ
تَطْلُبُ قَهْوَةْ
(يَخْتَلِطُ الأَمْرُ عَلَى النَّادل
يَأْتِي بِالفِنْجَانِ عَلَى السُّكَّرْ)
تَضَعُ المَرْأَةُ سُكَّرَهَا
وَتُحَرِّكْ...
تَتَحَرَّكْ

(*) تونـــس .



فِي الرَّجُلِ القَهْوَةْ
يَنْسَى السُكَّرْ
يَتَذَكَّرْ
أَنَّهُ ذَابْ...
فِي امْرَأَةٍ حُلْوَة.

أرض الأحلام الضيقة

1

حِينَ بَلَغْتُ...
شُهُورِي التِّسْعَهْ.
كُنْتُ مَلَلْتُ العَوْمْ
فِي حَوْضِ الأُمّْ

2

حِينَ نَزَلْتُ...
بِلاَ رَجْعَهْ
وَشَمَمْتُ هَوَاءَ الأَرْضْ
وَبَكَيْتُ لأَوَّلِ مَرَّهْ
قَطَعُوا حَبْلَ السُرَّهْ
وَحَلَمْتُ بِأَنْ أَحْبُوَ حُرًّا

3

حِينَ حَبَوْتُ
بِالمَشْيِ حَلُمْتُ

4

حِينَ مَشَيْتُ
حَلُمْتُ أَنْ أُسَابِقَ الرِّيَاحْ
وَدِدْتُ أَنْ أَصِيرَ ذَا جَنَاحْ
وَحَسَدْتُ العُصْفُورَةْ
عِنْدَمَا كُنْتُ صَغِيرًا
وَحَلُمْتُ بِأَنْ أَكْبُرَ

5

(اخْضَوْضَرَتِ اللِّحْيَةُ وَاحْمَرَّتْ عَيْنَايَ
حِينَ رَأَيْتُ الحُزْنَ العَارِمَ لَفَّ العَالَمْ)

6

حِينَ رَأَيْتُ الحُزْنَ العَارِمَ لَفَّ العَالَمَ...
... وَطَّنْتُ العَزْمَ عَلَى... تَغْيِيرِ العَالَمْ

7

حِينَ خَرَجْتُ...

مِنَ السِّجْنِ

(بِتُهْمَةِ تَدْمِيرِ العَالَمْ)،

كُنْتُ حَمَلْتُ

النَّظَّارَاتْ

وَحَلُمْتُ...

بِتَغْيِيرِ نَفْسِي

8

حِينَ دَخَلْتُ القَفَصَ الذهَبِيّْ،

غَيَّرَتْنِي زَوْجَتِي

وَالأَوْلَادْ

كَبُرُوا

حَلُمُوا بِتَغْيِيرِ العَالَمْ

بِصَرَاحَة

خِفْتُ...

عَلَيْهِمْ
وَرَمَيْتُ العُكَّازَ عَلَيْهِمْ
وَهَدَّدْتُهُمْ بِتَغْيِيرِ... أُمِّهِمْ

9

لَكِنَّ الأَوْلَادْ
نَصَحُونِي
بِتَغْيِيرِ النَظَّارَاتْ
وَهَدَّدُونِي... بِتَدْمِيرِ البَيْتْ.

أُغْنِيَّة لإِخْفَاء الحَبِيب

أُخْفِيكِ أَيْنَ وَأَنْتِ فِيَّ وَكُلَّمَا

جَرَّبْتُ وَعْيًا جَرَّني كَيْ أَحْلُمَا

بِكِ أَنْتِ يَا حُبِّي الجَلِيَّ فَحَالَمَا

أَخْرَسْتُ اسْمَكِ فِي فَمِي صَرَخَتْ دِمَا:

«إِنِّي أُحِبُّ مَسَارَ اسْمَكِ فِي دَمِي

وَأَخَافُ صَوْتَكِ فِي فَمِي فَلَرُبَّمَا

فِي غَفْلَةٍ مِنْ غَفْوَةٍ صَوْتِي وَصَوْتُكِ فِي المَنَامِ تَنَاوَمَا فَتَحَالَمَا

فَتَنَاغَمَا بِالأُغْنِيَاتِ تَرَنَّمَا

فَتَزَاحَمَا وَتَرَاحَمَا فَتَلاَحَمَا

فَهُمَا كَمَا (سَكَتَ المُشَبِّهُ قَائِلاً)

«وَكَمَا هُمَا» لاَ يُشْبِهَانِ سِوَى... هُمَا

يَا ... هَاهُمَا فِي الحُلْمِ حِينَ تَكَلَّمَا

صَوْتَانِ كَانَا غَمْغَمَا لَكِنَّمَا

فَرَضَ اللِّسَانُ مَعَ اللِّسَانِ عَلَى الشِّفَاهِ النَّاطِقَاتِ العَاشِقَاتِ تَكَتُّمَا

إِذْ عِنْدَمَا اقْتَرَبَ الرَّقِيبُ بِأُذْنِهِ

فِي النَّوْمِ لَمْ يَجِدْ الكَلاَمَ مُنَظَّمَا

لاَ سِيَّمَا فِي الحُلْمِ كُنَّا نُوَّمَا

وَكَلاَمُنَا مُتَلَعْثِمًا مُتَعَلْثِمَا

فَكَأَنَّمَا الحُلْمَانِ فِي اللَّحْمَيْنِ حَلاَّ مِثْلَمَا حُلْمٍ عَلَى

أَرْضٍ سَمَا»

القدامة والحداثة
في مدونة الشابي الإبداعية

صلاح الدين بوجاه(*)

رغم الكم الهائل من المقالات والمصنفات، والمدونات النقدية التي اعتنت بشاعر تونس الكبير، لبث صاحب أغاني الحياة غير معروف حق المعرفة. فلنصادر على أنه معروف على وجه التعميم والإطلاق!

وليس فيما نذهب إليه هنا أية مبالغة أو انزلاق وراء صور المجاز والبلاغة. فلا يكفي في رأينا أن نقول: إن الشابي يستعمل معجم: جبران خليل جبران، كما أنه لا يكفي بالمرة أن نعلن: إن الشابي قد تمرس بالمترجم من شعر: (بودلير) و(فرلين) و(رامبو)، فضلاً على: (فيكتور هوغو)، و(مالارميه)، عبر قلم محمد الحليوي خاصة.

إن الاكتفاء بهذا اكتفاء بالمُسلَّمات، ونحن لسنا من القائلين بالمسلمات. لهذا ننوي تقديم فكرة تَمنُّعِ «المدونة الشابية» من الوقوع

(*) تونـــس.

في الغموض، تساعد كثيراً على إدراك ظاهرة الشعر التونسي خلال القرن العشرين بكامله، للإجابة على ذلك الاستفهام المهم: لماذا ساهم الشابي في إخفاء الشعراء الآخرين، أو لماذا لم يحدث الشابي في غيره أثرا فبدأ بلا عقب، أو قل: إنه قد بدا دون أبناء يقتفون أثره ويسيرون سيرته!

لهذا فإننا ننوي هنا الإلحاح على فكرة الحداثة في شق، وعلى الخلفية الصوفية الصريحة التي ألهمته ولونت «معاجمه»، وجعلته يبدو نهرا مختلفا في روضة الشعر التونسي.

أما بالنسبة إلى قيم الحداثة، ففي تقديرنا أنها لا تعدو أن تكون انسجاما مع نزعة الكونية، التي تتماشى بدورها مع النزعة الصوفية الآيلة إلى الاندغام بالوجود.

ضمن هذا السياق يندرج التغني بالطبيعة، والمرأة، والاستفهام عن منزلة الإنسان في الكون. لهذا فإننا نميل إلى إلقاء أسئلة صريحة في خصوص تجاوز الشابي معجم: «جبران».

والحق أنه لا يعنينا أن نسجل هذا أو ننفيه، لأننا لسنا في باب التسابق أو الموازنة، إنما من رأينا أن نؤكد أن الشابي قد انسجم مع معاجم كل من: جبران ونعيمة، وخليل مطران والعقاد وطه حسين، والزيات وإيليا أبي ماضي. لأنه وجد فيها تلك النزعة الإنسانية الكونية التي تفتق عليها وجدانه منذ منتهى الطفولة أو بداية المراهقة. أما من الجرائد فقد عاشر المقتطف والهلال والسياسة

وكان والده ممن نبغوا في العلوم الدينية، وقد تعلم في تونس، ثم تخرج في الأزهر بعد سبع سنوات من الدراسة، وعاد إلى تونس، حيث التحق بجامع الزيتونة، فنال شهادته العليا، وقد أصبح سنة ولادة ابنه: أبي القاسم، قاضياً شرعياً.

وفي تقديرنا فإن الشيخ القاضي خريج الأزهر كان قد تبحّر في شق من المعارف الإسلامية الموصولة بالتصوف، كما جعل ابنه يغوص فيها. وقد كانا في الغالب متلازمين، والأسرة تتنقل من مدينة إلى مدينة في أرجاء القطر التونسي، حيث إن الشاعر قد حفظ القرآن الكريم وله من العمر نحو تسع سنوات. يقول أبو القاسم محمد كرو، في ولعه بالمطالعة: «لم يترك ديوان شعر مطبوع لشاعر عربي، قديما كان أو معاصرا إلا قرأه، وكان يحب بوجه خاص أشعار ابن الرومي، والمتنبي والمعري».

وكان شاعرنا ذا معرفة واسعة بالأدب المترجم، والحق أنه، بالإضافة إلى قراءاته الصوفية التي ورثها عن والده معلمه الأول، كان يبدو عارفا بالمجالات التي تتحرك فيها اللغات الأجنبية.

وفي تقديرنا فإن هذه التجارب الكتبية والحياتية مجتمعة قد مكنته من ابتداع نظرة في النقد جديدة، مثّلت صدمة بالنسبة إلى معاصريه، وظهرت في محاضرته: «الخيال الشعري عند العرب».

وكان الشابي مناصرا لكل الحركات التحررية في تونس؛ سواء منها السياسية أو العمالية أو الفكرية المحض، وكان مناصراً خاصة

لدعوة تحرير المرأة التي نادى بها صديقه: الطاهر الحداد، في كتابه: «امرأتنا في الشريعة والمجتمع». لهذا كله فإننا نجزم بأن شخصيته، وإبداعه الشعري، ونثره، قد مثلت كلها ثورة في المجتمع التونسي خلال الثلث الأول من القرن العشرين. فكان ينادي بالإصلاح في كل المستويات، من إصلاح نظام جامع الزيتونة، حتى الإصلاح السياسي، بلوغا للإصلاح الحضاري العام.

لهذا كله نميل إلى استدراج المعاجم الكامنة في شعره ونثره، عسى أن تمكننا من معرفة خياله، والغوص في ثنايا فكره ووجدانه.

أبو القاسم الشابي، شاعر حديث، نقر بهذا دون أن نتريث لدى المعجم المستعمل، فهو بين صريح، ودون أن نتمهل لدى نثره الفني، فهو حاضر لا جدال فيه... إنما يعنينا أن نشير إلى صلته بحركة المهجر وما يحفُّ بها من تحديث يتخطَّى الأسلوب والأغراض، ليضرب بسهم مكين في دنيا الرؤية الكامنة خلف الشعر والنثر معاً، بل خلف الإبداع والتوجه النقدي أيضا.

لقد نشأ خلال الثلث الأول من القرن العشرين جدل: (كوسموبوليتي) في تونس عامة، وفي حاضرة البلاد التونسية على وجه الخصوص، حيث تنافذت الأعراق واللغات والتجارب، بشكل منقطع النظير، أدَّى إلى حسن تمثل الرؤية المهجرية الناشئة في الشمال الأمريكي، في أجواء المهاجرين العرب، الذين عادوا إلى إحياء الأدب العربي، بالاستناد إلى المنوال الجديد الذي عثروا عليه في مجتمعهم الجديد.

فالموضوعات المعالجة غير الأغراض القديمة، وأساليب التناول مختلفة عن الشائع فيما اعتدنا من شعر القدامى. والناظر في: «أغاني الحياة» سرعان ما يقف على قصائد موصولة بما يمكن أن نصطلح في شأنه بـ «الحداثة».

ففي قطعة: «أيها الحب» يجعل شاعرنا هذه العاطفة ذاتاً يخاطبها، مثل ما نجد في أدب الغربيين الذين أولع بهم، وأطلع على أشعارهم:

أيها الحب أنت سر بلائي ... وهمومي، وروعتي، وعنائي
أيها الحب! أنت سر وجودي ... وحياتي وعزتي وإبائي
ليت شعري! يا أيها الحب قل لي: ... من ظلال خلقت أم من ضياء؟

وهذه القطعة، على رغم قصرها، ذات أهمية في: «أغاني الحياة». إنها تستقطب رؤية الشابي للشعر والحب، فتجمع بين الشاعر والقضية على صعيد واحد، وفي هذا اندفاع نحو رؤية حديثة سرعان ما تفضي بشاعرنا إلى انسجام مع أطروحة الخيال التي توسَّع فيها في: «الخيال الشعري عند العرب»، فبدا أن الديوان والكتاب النقدي ينعكسان، أحدهما في مرآة الآخر.

شعري نفاثة صدري ... إن جاش فيه شعوري
لولاه ما انجاب عني ... غيم الحياة الخطير
يا شعر أنت ملاكي ... وطارفي، وتلادي

إننا إزاء نماذج عليا من ديوان: «أغاني الحياة»، على رغم أن الذائقة العامة قد رفعت من شأن قصائد أخرى، يرتقي فيها

الشعر ليكون علة الوجود، وسبب البقاء. وفي هذا رفع للشعر والشاعر - عبر استحضار المتقبل - إلى مستوى الرموز الكيانية الشفافة التي تقتضي منا اليوم أن ننتبه إلى أننا إزاء نماذج تختلف تماما عما كان يلقى من شعر في مستهل القرن العشرين، فأبو القاسم الشابي قد تمكن، بفضل ما أوتي من رهافة حسٍّ، وقدرة استثنائية على إعمال الخيال من أن ننتبه إلى أن الفن يمكن أن يعد غاية وجوده، وهدفاً من أرفع الأهداف التي تتوق إليها الذات المبدعة.

وفي هذا تحويل تام لمقاصد الفن، وتحديث كبير، تمكن بفضله الشابي من ارتياد شعاب غير مطروقة في: «غاب الشعر الجميل» الذي كان غاباً متصوراً متخيلاً ابتدعته الذات الشاعرة.

إننا إزاء رؤية عميقة موصولة بتصور حديث للفن والإنسان، تتخطى مجرد لعبة الإبداع الشعري لتضرب بسهم في فضاء الحداثة الشاملة غير المنفصلة عن الفكر والجمال والإبداع والحقيقة.

وهل هذه القيم إلا مما ركز فيه شعراء المهجر ومنظروه دراساتهم حتى بدت مندغمة بها صادرة منها، آيلة إليها، هذا ما نظفر به عند: ميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران، ومجددي الشعر والأدب عامة.

ههنا نضع كلاً من: محمد الحليوي، وزين العابدين السنوسي، وقد اجتهد أبو القاسم الشابي، في الاطلاع على ما تحبره أقلامهما من صدى الشعر الفرنسي والشعر العالمي عموماً.

لهذا يحلو لنا أن نقول إن حداثة صاحبنا تعود إلى عناصر مشرقية أكيدة، لكنها ترتد أيضا إلى المناخ التونسي الذي استهلت به هذه الورقة، حيث أشرنا إلى نشوء حسٍّ عام بالحداثة يتخطى الشعر والأدب والفن، ليمثل حركة أشمل، هي حركة الإنسان في الوجود، حيث إن جيلاً كاملاً من التونسيين في مستهل القرن الماضي قد سار في مسارها، وبحث عن غايتها، قصد بلورة سمات واحدة تستند إلى الفنون والآداب، لكنها تتجاوزها نحو الفكر لتغدو نابعة من تلك الرؤية العامة الموصولة بالوجود في أوسع معانيه.

إن حداثة الشابي، بهذا المنظور، حداثة في الحياة، تعكس رؤية عميقة للوجود، وتستند إلى النضال من أجل الحرية، على معنى العموم والإطلاق:

عش بالشعور وللشعور، فإنما دنياك كون عواطف وشعور
وافتح فؤادك للوجود، وخله لليم، للأمواج للديجور
في نشوة، صوفية، قدسية هي خير ما في العالم المنظور

للتدليل على هذه الأفكار، يحسن أن نستخرج بعض المعاجم المهمة التي تؤكد ما ذهبنا إليه. من ذلك ما نستخلصه من قصائد عديدة، مثل: «أمل الشاعر»، «الأبد الصغير»، «صوت من السماء»، «قلب الأم»، «يا شعر»... إضافة إلى عدد من النصوص النثرية النقدية والإبداعية، إذ لا يجب أن ننسى أننا إزاء ناثر جيد يتولى ضبط معاني قصائده في نصوص رائقة.

يقول الشابي معاتبا (شعبه):

ثم أنساك ما استطعت، فما أنت بأهل لخمرتي ولكأسي

سوف أتلو على الطيور نشيدي، وأفضي لها بأشواق نفسي

...

ثم أقضي هناك، في ظلمة الليل، وألقي إلى الوجود بيأسي

وتظل الطيور تلغو على قبري ويشدو النسيم فوقي بهمس

...

يا لها من معيشة، هي في الكون حياة غريبة، ذات قدس

ويقول في: «في ظل وادي الموت»:

جف سحر الحياة، يا قلبي الباكي فهيا نجرب الموت... هيا

أما في قطعة: «الإيمان بالحياة»، فإن الألفاظ تحيلنا على معجم قديم، مستعمل من قبل الصوفيين وغيرهم، لكنه إلى تلك التجربة أدنى وأقرب: من ذلك: «كأس الحياة المتوهج النشوان» و«غرائب الأهواء والأشجان» و«طفل الحياة المنتشي» و«عبد الحياة الصادق الإيمان».

في زمرة أخرى من القصائد نعثر على معاجم غير بعيدة عن هذه التي أشرنا إليها، منها خاصة: «يا ابن أمي» و«صلوات في هيكل الحب» و«ألحاني السكرى» و«الجنة الضائعة». وذلك مثل:

خلقت طليقاً كطيف النسيم، وحرا كنور الضحى في سماه

تغرد كالطير أنى اندفعت، وتشدو بما شاء وحي الإله

وتمرح بين ورود الصباح، وتنعم بالنور أنى تراه

وتمشي - كما شئت - بين المروج، وتقطف ورد الربا في رباه
كذا صاغك الله، يا بن الوجود، وألقتك في الكون هذي الحياة

أما قصيدة «صلوات في هيكل الحب» فهي بمعاجمها، وتغنيها بالمرأة والحب يمكن فعلاً - دون تأويل كبير - أن ترقى إلى حدود النشيد الصوفي ذي المعالم الواضحة، باستثناء عدد من الأبيات الصريحة، بل إن ذكر الجسد ذاته قد ورد أيضاً في عدد من المدونات الكبرى، ذات الألق الصوفي:

أنت ما أنت، أنت رسم عبقري من فن هذا الوجود
فيك ما فيه من غموض وعمق وجمال مقدس معبود
....
وتشيدين في روحي ما تلاشى في عهدي المحدود
أنت أنشودة الأناشيد غناك إله الغناء، رب القصيد
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام والسحر والخيال المديد
يا ابنة النور إنني أنا وحدي من رأى فيك روعة المعبود
عيشة للجمال والفن والإلهام والطهر والسنى والسجود
عيشة الناسك البتول يناجي الرب في نشوة الذهول الشديد
وامنحيني السلام والفرح الروحي يا ضوء فجري المنشود
في فؤادي الغريب تخلق أكوان من السحر ذات حسن فريد
وطيور سحرية تتناغى بأناشيد حلوة التغريد
وحياة شعرية هي عندي صورة من حياة أهل الخلود
فالإله العظيم لا يرجم العبد إذا كان في جلال السجود

إننا في كامل القصيد إزاء بناء كامل من أبنية الطهر والسني والخلود، فهل بعد هذا الإطلاق من إطلاق، حيث تصبح الذات المتغنى بها ذاتا قادرة على التمكين من الحياة، ذاتا إلهية صريحة حيث إن:

الإله العظيم لا يرجم العبد إذا كان في جلال السجود!

على هذا النسق ذاته ترد: «ألحاني السكرى» و«الجنة الضائعة»:

قد سكرنا بحبنا واكتفينا يا مدير الكؤوس فاصرف كؤوسك
واسكب الخمر للعصافير والنحل وخل الثرى بضم عروسك
ما لنا والكؤوس نطلب منها نشوة والغرام سحر وسكر
خلنا منك، فالربيع لنا ساق وهذا الفضاء كأس وخمر

أما الجنة الضائعة فتمثل دستوراً للعشق والفناء واستحضار الفردوس، وتأكيد التوق إلى الذوبان في الوجود المطلق. إننا إزاء الفجر والزهر والطير، والسحر الذي يوشي الكون.

يختم قصيدة: «الأشواق التائهة» بقوله:

ليتني لم يعانق الفجر أحلامي، ولم يلثم الضياء جفوني!
ليتني لم أزل - كما كنت - ضوءاً شائعاً في الوجود غير سجين!

بل فلننصت إلى هذه المقتطفات من «الأبد الصغير»: حيث يبدو قلب الشاعر مختزلا الوجود بأبعاده وأقرابه:

يا قلب كم فيك من دنيا محجبة كأنها حين يبدو فجرها «إرم»
يا قلب! كم فيك من كون، قد اتقدت فيه الشموس وعاشت فوقه الأمم
يا قلب كم فيك من قبر، قد انطفأت فيه الحياة، وضجّت تحته الرمم

يا قلب كم فيك من غاب ومن جبلٍ تدوي به الريح أو تسمو به القمم
أو نحلة جرها التيار مندفعاً إلى البحار، تغني فوقها الديم
يا قلب إنك كون مدهش عجب إن يسأل الناس عن آفاقه يجموا
كأنك الأبد المجهول.. قد عجزت عنك النهى، واكفهرت حولك الظلم؟
...
تبلو الحياة فتبليها وتخلعها وتستجد حياة، ما لها قدم
وأنت أنت، شباب خالد نضر مثل الطبيعة، لا شيب ولا هرم

إننا إزاء (كوسموغونيا) كاملة، يتجاذب في إطارها العالمان الأصغر والأكبر، إننا إزاء دنيا خاصة بالشاعر، تتداخل في إطارها المسموعات والمنظورات، وتترافد المتباعدات، وتُجلى العتمة، فتغدو رمزا للنور والبقاء!

اُذكر: «قلب الأم» على سبيل المثال، ولسوف تنتبه أننا إزاء بنية صوفية متكاملة، تجعل الشعر من قبيل الشعيرة، إذ نقتنع بأننا إزاء فنان يسأل الكون والكون يجيبه، فهل من سحر أبهى من هذا السحر!

أليس هذا الانعطاف على المدونة الصوفية القديمة أقرب إلى القبول من الاكتفاء بالاطمئنان إلى المدونة الغربية، والمعاجم المهجرية، بحيث أنهما يصوغان معا عالما من السحر، والسنى والخلود؟

وفي تقديرنا فإن تعريفه للشعر ينسجم كل الانسجام مع ما ذهبنا إليه. يقول: «إن الشعر هو الحياة نفسها... وهل يسأل عن

الشعر؟؟ إن الشعر يا صاحبي هو ما تسمعه وتبصره في ضجة الربيع وهدير البحار وفي بسمة الورد الحائرة، يدمدم فوقها النحل، ويرفرف حواليها الفراش، وفي النغمة المفردة يرسلها الطائر في الفضاء الفسيح، وفي وسوسة الجدول العائم بين الحقول، وفي دمدمة النهر الهادر المتدفق نحو البحار...».

ولا أظن أن الأمر ههنا يختلف كثيراً، فهو يقدم: «تعريف الفنان»، ثم يعرج على تعريف المؤرخ والراهب والراعي... ثم يضيف إن الشعر هو كل ما قال هؤلاء!

هكذا نكون إزاء معنى من معاني الإطلاق، فالشعر بالنسبة إليه إحساس/ وخيال/ وتصوير/ وتعبير... حتى يحدث الدفق الحي نحو عالم: «الجمال المطلق».

فإن كان الشعر من هذا النوع، فاعلم أنك تقرأ شعراً إلهياً. ولا نشك في أن هذا الإقرار يؤكد مجدداً ذلك التكافؤ بين القدامة والحداثة، إذ الانعطاف على التجربة الصوفية القديمة هو الذي يَسَّر لشعر الشابي أن ينغمس في التجربة الكونية الحديثة، وينهض بالقيم العليا التي يدعى الفن إلى النهوض بها.

على أساس من هذا يفضى بنا تأمل وضعية الشعر/ والشاعر إلى الإقرار الصريح بفكرة التصوف. يقول:

«... وانتقل بنا الحديث إلى يقظة المشاعر وأثرها في عبقرية الشاعر، ثم إلى: (طاغور) وروحانيته و**تصوفه** الشعري الجميل،

فرفع إلي صاحبي وجها ذا معان كثيرة، وقال، وعلى شفتيه ابتسامة خبيثة ماكرة:

- وهل يوجد بين شعرائنا اليوم من اختمرت فيه هذه اليقظة الروحية التي تتحدث عنها؟».

ثم يواصل صاحبنا مؤكدا أن نصيب الشعراء من العبقرية الروحية (**التي ربطها بالتصوف**) لا شيء، وأن هؤلاء الشعراء لا يعرفون نفخ الحياة في شعرهم، أو نفخ «روح الحياة»... حتى يصبحوا «خلاقين» بمعنى قادرين على بعث فلذات من أرواحهم حية ناطقة، لأنهم ينطوون على شيء من «طبع النبوة»، وهذا قوله الصريح.

فإذا أضفنا إلى ما تقدم شعوره (في الشعر والنثر) «بالغربة» في هذا الوجود، غربة الشاعر الذي يستيقظ فلا يجد من يدرك معنى شعره... انتبهنا إلى أننا في مسار التأويل السليم.

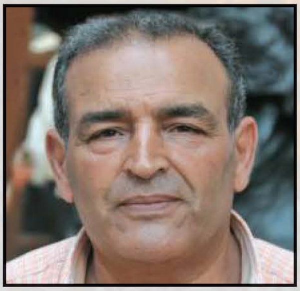
إننا إزاء تكافؤ صريح بين القدامة والحداثة. لهذا نميل إلى اعتبار الغاب/ والمرأة / والرومنطيقية، والأحاسيس الكونية والهيام بالطبيعة من مقتضيات استحضار القديم والجديد في الوقت نفسه. ولهذا فإن الرجوع إلى التصوف، هو أيضاً رجوع إلى ابن الرومي والمعري، ورجوع إلى مدونة الشعر الأندلسي، واستحضار للجميل البديع القادر على جلاء الحق وبهاء الموسيقى الكامنة في الطبيعة.

إن القدامة والحداثة تُعلَّق بالسابق، لكنهما تَعلَّق باللاحق، لهذا نهمس في أذن السادة المتقبلين بأن من مدونات شعرنا التونسي الحديث ما يدعو أبوة الشابي، لأنه يستحضر التصوف ويدعوه بكل قوة وثبات. فهل يعمل باحثونا في مدارج جامعتنا ومجالسها العلمية على الغوص في هذه الفكرة؟

(*) تم في هذه المقالة اعتماد كتاب «آثار الشابي وصداه في الشرق» لأبي القاسم محمد كرو .

حوار مع الشاعر منصف الوهابي

حاوره: ساسي جبيل(*)


الشاعر منصف الوهابي

يعتبر الشاعر الاستاذ الدكتور: منصف الوهايبي، واحدًا من أبرز الشعراء التونسيين والعرب، إلا أن الدراسات الجامعية، وانشغاله بالبحوث العلمية، منعه من الانتشار كثيرًا في العديد من الفضاءات خارج تونس بالخصوص، عن القصيدة بأشكالها وآلياتها المختلفة، والكثير من المحاور، وخصوصًا تلك المتعلق منها بالراهن التونسي، كان لنا معه هذا الحوار:

القصيدة قصائد:

«يرى منصف الوهايبي، أن القصيدة قصائد. قد يصعب أن نستخلص منها حكمًا عامًّا تصنيفيًا يستوعب الجزئيَّ والكلّيَّ معًا، لأنّ هذين، كثيرًا ما يتدافعان. الأمر الذي يكاد يقتضي في كلِّ

(*) تونـــــس .

نصٍّ، مراجعة ما استتبَّ من قوانين، ونظرا آخر في كفايتها، فقد يجلّي لنا القانون، صفةً من صفات هذا أو ذاك، ولكنّه يحجب على أخرى من هذا أو ذاك في ذات الآن. وقد يذهبَنَّ في الظَّنِّ أنَّ هذه النُّصوص تنهض على قواعد لا على قوانين، وأنَّ من كفاية القاعدة أن تحوز الجزئيَّ الخاصَّ أو المملوك اللُّغويَّ. ولكنَّ القاعدة تستتبع الحكم بالصَّواب أو الخطأ. فإذا تعارض معها الخاصُّ الشّعريُّ - وهو كثيراً ما يتعارض - عُدَّ خطأً أو شذوذا أو عدولاً ونظامًا من الكلام غير معياريٍّ.

فالقصيدة في نظره قصْدٌ في اللّغة وتوسّط (أي نوع من الاقتصاد اللُّغويِّ) يفضيان إلى نظام شعريٍّ صارم، ويجلّيان «حرَفيَّة» في إدارة فنِّ القول، هي تجري إلى مستقرٍّ لها، أو هي تتبع نسقها بنية ونظامًا وتَحْرِفُهُ جملةً وصورةً، بحيث تَبْدَهُنا ذات الثُّنائيَّة: «أبولونيّة» من جهة، و«ديونيزوسيَّة» من أخرى. الأولى تحدُّ نظام القصيدة وتضبطه، والثَّانية تطلق الصُّورة في فضاء المتخيَّل وترسلها. وكأنَّ حرْص بعضهم على أن يفهم، لا يعادله إلاَّ حرْص آخرين على أن لا يفهموا؛ أو أنّ مناهضة بعضهم لانسياح الشَّكل، لا يعادلها إلاَّ مناهضة الآخرين لتقييد الصُّورة. والحقُّ أنَّ «الفهم» قد لا يكون ضروريًّا، من منظور جماليٍّ خالص. ذلك أنَّ الشِّعريَّة الحديثة مقارنة بالشّعريّة الأقدم، تقدّم «الانفعال» بالنصِّ على الفهم.

غير أنَّ هذه الثُّنائيَّة تتقوَّض في نصوص أخرى؛ أشبه بـ«طاق زخرفيٍّ» هو مجرَّد رسم في جدار قائم. أعني نافذة صغيرة مرسومة لا تفتح على شيء ولا على فضاء. لأقلْ نافذة عمياء! ليس لها من كلمة «نافذة» إلاَّ الدَّال، إذْ هي لا تخرق الحائط ولا تجوز منه ولا تخلص عنه. عتمة للعين وغشاوة، مادام هذا الشِّعر يجري وينعطف في مناطق الدَّهشة والغرابة والمصادفة و«العشوائيّة»، حيث «ينهل الدَّالُّ من مدلول لا ينضب» أو من اللُّغة التي لا ذاكرة لها إلاَّ النِّسيان. أشبه بنوافذ (بودلير) ومرايا: (مالارميه) و(أدونيس). عتمة لليد أيضا. لكلِّ ما يستعصي على الاتِّصال واكتناه المعنى.

بيت الشعرية:

أساله كيف تقرأ كلَّ هذه القصائد وأنت الشاعر؟فيرد: لكأنِّي وأنا أقرأ هذه القصائد أتملَّى الميناء في ساعات الصَّباح الأولى. أرى مراكب وزوارق صغيرة بألوان رماديَّة مبلولة. أقول هي «هنا» مثلما هي «هناك» مثلما هي «هنالك». أعني، إذا استنرْتُ بلغة المعاصرين، «وجودها في الكون» و«وجودها في كونها الخاصِّ».

ذلك هو بيت الشّعر الذي تسكن فيه الشِّعريَّة.

لكأنِّي أنظر إلى صورتي في المرآة وأتملاَّها وهي تنظر إليَّ ولا تراني. مزيج من شفيف العين وعتمتها. أشبه بامرأة يانيسريتسوس:

«فتحت المصاريع. علَّقت الملاءات على عتبة النَّافذة.

حدَّق طائر في عينيها.

همست: «إنَّني وحيدة».

دخلت الغرفة.

المرآة - أيضًا - نافذة.

لو قفزتُ منها لسقطتُ بين ذراعيَّ».

ذلكم هو كثير من الشِّعر الحديث، من هذه القصائد الموضوعيَّة تلتفُّ على نفسها، ويلوي مجهولها على معلومها، وتتحوَّل لغتها من أداة معرفة إلى موضوع معرفة. فبأيِّ قانون؟ وعلى أيّة قاعدة، نحوز هذا المزيج المربك؟ هذا «الهُنا» و«الهُناك» و«الهُنالك»؟ أعني هذا القريب والمتوسّط والبعيدَ مكانًا وزمانًا في ذات الآن؟

إنّ اعتراض كثير أو قليل على أنَّ هذا الشّعر غير مفهوم، اعتراض غير وجيه. صحيح أنّ بعضهم يستخدم تقنية في الكتابة هي أشبه بـ «الدريبينغ» Dripping المنسوبة إلى الرَّسّام الأمريكيّ «بولوك». وهي تقوم على أن يحمل الفنَّان علب الألوان بعد أن يثقبها، ثمَّ يمرِّرها فوق اللَّوحة، ويهزُّها. فنحن نقرأ هذا الشِّعر وكأنَّنا نفكُّ الخطَّ المسماري أو الهيروغليف المصريّ. صحيح أنَّ بعضهم يتعامل مع الشّعر من حيث هو حلم. والحلم - كما يقول المعاصرون - «شعر غير إراديٍّ»، بحيث يفضي إلى كثير من الشُّبهة واللَّبس. إلاَّ أنَّ ما يغفله كثير أو قليل، أنَّه لا وجود في الشِّعر العربيِّ

الحديث لمفهوم «القارئ». وكلّ ما في الأمر أنّ هذا الشّعر يتخيّر «قرّاءَهُ»، أو ربّما كان من مقاصد أصحابه أن لا يتواصلوا مع أيٍّ كان. ومن ثمَّ يرسم حدّاً لصنف آخر من قرّاء الشّعر. والحدُّ يصل على قدْر ما يفصل. إنَّ طلب الفهم، أو البحث عن معنى، يفترض في الصُّورة أن تؤدِّيه، يحصر الأثر أو المفعول الشّعريَّ في وظيفة بعينها هي زخرفة «واقع» معطى وتزيينه، واقع تنضاف إليه «تجربة شخصيّة معيشة» تتعلَّق بما هو «خياليٌّ» أو «متخيَّل». وسواء كان ذلك بإلمامة خاطفة وبراعة بهلوان، أو بقوّة واختلاق وتكلُّف، فإنَّ الصُّورة في هذا النَّوع من المقتربات ليست إلاَّ كلاما يلوي بكلام، ويخالف به عن جهته ومألوف استعماله. ونقدِّر أنّ الصُّورة فيما نبيّنه صيرورة وسيرورة.

أمّا القول: إنّها صيرورة، فليس المقصود منه أن يبلغ الشّاعر بالصُّورة شكلا من التّماثل أو المحاكاة وإنَّما العثور على منطقة تتجاور فيها الأشياء، أو يتلبَّس بعضها ببعض.

الصورة والسيرورة:

وأساله: أليست الصُّورة سيرورة؟ فيرد بالفعل، فالمقصود أنَّها على غرابتها محطٌّ في محاطّ الشّعر العربي، وليست انقطاعًا في سيرورته، من جهة. فمثلما لا تتجلَّى الأبديَّة إلاَّ ضمن الصَّيرورة - بعبارة أهل الفلسفة - ولا يتبدَّى مشهد طبيعيٌّ، إلاَّ ضمن الحركة، فإنَّ المحدث لا يتجلَّى إلاَّ في علاقة بالشّعر الأقدم منه، حتَّى أنَّنا

نكاد نفتقد المحدث إذا افتقدنا القديم. فهو أشبه ما يكون بـ «النّبتة في البذرة».

ولنلاحظ جيِّدا كيف أنَّ غير المألوف في القديم (مواقع الغرابة والحسن بعبارة القاضي) يغدو مألوفا في المحدث، وكيف أنّ المألوف في الأوّل يغدو غير مألوف في الثَّاني. والمقصود بسيرورة الصُّورة، من جهة أخرى، أنَّها لا تملي على المادَّة المعيش شكلاً بعينه يتكرَّر في كلِّ صورة من هذه الصُّور «المشكلة». بل هي تنطوي على تركيبة انفلات تجعلها تتوارى حتَّى على تشكُّلها الخاصِّ. وليس لنا من تفسير لهذه السَّيرورة - الصَّيرورة، سوى الإيقاع، وتحديداً إيقاع الصُّورة من حيث هو حادث يقع في الأثر وبه، وليس وزناً منتظماً ولا هو زمن مجسَّد «موضَّع» أو «متحيِّز» منحصر في موضع من النصِّ دون آخر، حتَّى يمكن القول إنَّه يتكرَّر أو يتعاود؛ ومن ثمّ يتسنَّى لنا إدراكه.

بل لعلّ الأصوب أن نقول: إنَّه ينضوي إلى إحساس يسبق فعل الإدراك. ومن هذا المأتى ذهب بعض المعاصرين إلى أنَّ «الفنَّ هو حقيقة المحسوس، لأنَّ الإيقاع هو حقيقة الإحساس». وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الإيقاع يثبت لأيِّ نوع من الإدراك الصُّوريّ، ولا يمكن بأيِّ حال أن نحوزه فضلا عن أن نقيسه. فهو يتَّصل بكلِّ عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسة، فهو جرسه الصَّائت ومعناه المجرَّد في آن: يحلُّ حيث تحلُّ اللَّفظة، ويجري حيث تجري الجملة،

ويتوقَّف حيث تتوقَّف الفاصلة، أي هذه الحروف المتشاكلة في المقاطع التي «لا تخضع للضّرورة»، بخلاف القافية. ومن هذا الجانب فإنّ الإيقاع قائم في تآلف الحروف في النَّغم وفي انتظام الجمل، مثلما هو قائم في الفواصل واطِّرادها وتغيُّرها من نسق إلى آخر. وهو، بعبارة مجازيَّة، «في دوَّامات الماء وليس في جريان النَّهر». ولذلك يظلُّ عصيًّا على الحدّ، فقد نلمُّ بشروطه الفيزيولوجيَّة والفيزيقيَّة والنَّفسيَّة الملازمة لظهوره وتحوُّلاته وزواله. ولكنَّ هذا كلّهَ لا يحدُّ الإيقاع في ذاته. والذين يزعمون إمكان حدّه إنّما يخلطون بينه وبين الوزن.

أمَّا إذا ميَّزنا الإيقاع من الوزن وحرَّرناه - وليس لنا إلاَّ أن ننحو به هذا المنحى - فقد لا نجد له في العربيّة أفضل من مصطلح «النَّظم» بالمعنى الذي استتبَّ له في مباحث الإعجاز، وبخاصَّة عند عبدالقاهر الجرجاني.

النظم صورة اللغة:

وعن النَّظم يقول الشاعر: إنَّما هو صورة اللُّغة وهي تتأدَّى بطريقة فنيَّة مخصوصة، وتحمل في فعل نشوئها حيث تتجلَّى، لحظة بداءتها. وهذه اللّحظة لا تتعلَّق بالكلام وإنَّما بالكلم أو بـ«الخطاب» إذا أردنا، وهو يُصنع جزءًا جزءًا، ببنى الأثر وهي تكون. والقاعدة هنا واضحة جليَّة - على نحو ما بيَّن عبدالقاهر - ففي أثر فنيٍّ كالقرآن أو هذا الشِّعر الذي نحن فيه، ليس ثمَّة من

عنصر حرفا كان أو صوتًا أو جرسًا أو كلمة، لا ينضوي إلى فضاء النّظم الكلّي. والنَّظم - بهذا المعنى - هو فعل الشَّكل بعينه أي الفعل الذي يتشكَّل به وفيه شكل ما. ولذلك يمكن أن نعدَّه الإيقاع نفسه، لأنَّ الإيقاع ليس قاعدة خارجيَّة يخضع لها الشَّكل الشِّعريّ، أو يمكن استنباطها من هذا الشّكل، وإنَّما هو تكوُّنه أو تولُّده الذَّاتي. الإيقاع في النَّظم والنّظم في الإيقاع. وهو أبعد من أن يكون خطًّا مستقيمًا يحدِّد وجهة اتِّجاهه ومقدوره، إذ لا يكون إلاَّ وهو يفتتح سبيله إلى تكوُّنه الخاصّ، بحيث لا يمكن تعيينه أو إحصاؤه، مادام يبتدع نظامه في كلّ لحظة من تكوُّنه.

وهذا ما يجعله يستعصي على أيّ نوع من الإدراك الصُّوري، إذ تتظافر فيه الكتابة والتَّعليق، تعليق الكلم وهو يتحرَّك في خطّه الخاصّ ويتشكَّل ويعلق بعضه ببعض، في تحوُّل دائم. وربَّما وهمنا بسبب من القافية في الشِّعر، أو الفاصلة في القرآن أن لا تحوُّل، وإنَّما عودة الشَّيء عينه (الهو - هو). وهو فعلا وهم وانطباع خادع، فثمَّة عودة لا شكَّ، ولكنَّها عودة متحوِّلة تقع في «زواج الزَّمن» وحركة الكلّ في الكلّ التي لا يقرُّ لها قرار. وكأنَّ قدر الإيقاع - النَّظم أن يترجَّح بين حدَّين أو طرفين: فلا هو يسكن أو يهمد ولا هو يتبدَّد أو يتشتَّت. بل هو لا يمكن إلاَّ أن يقع في ما وراء الظَّواهر الفيزيقيّة وعناصرها المؤسَّسة.

الشاعر والثورة:

وما الذي تغير في تونس اليوم؟ سؤال مهم للجميع في ظل التجاذبات والاضطرابات والحسابات الكثيرة التي تخفيها مختلف الأطراف...؟

يجيب الشاعر الذي كان بالأمس القريب معارضًا لنظام الرئيس الأسبق زين العابدين بن علي، ما بين تونس بن علي وتونس (14) جانفي (يناير) يجسر التونسيُّون الهوَّة التاريخيَّة التي كان الجنرال وبطانته من كتَبة وأساتذة قانون وأحزاب ديكور، يحفرونها بمعاول الديمقراطيَّة وفؤوس الحرية.. أن تمكر اللغة بمعنى أن تموَّه وتخاتل، من أجل ترويض هذا الحيوان أو ذاك أو من أجل تدجين هذه القوّة الغاشمة أو تلك، على نحو ما كان يفعل أسلافنا الغابرون وقد عزّت بهم التقنية، فلاذوا باللغة وبالتصوير على جدران الكهوف، ومازلنا نترسَّم أثر هذه الذهنيَّة في كثير من استعمالاتنا اللغويَّة اليوميَّة؛ حتى أضحى هذا الأثر من صميم بنية اللغة الاستعاريَّة.. أن تمكر اللغة بمثل هذا المعنى فذاك مكر محمود... أمَّا أن تمكر اللغة كما كان يفعل الجنرال في خطبه التي كان يكتبها له بعض زملائنا في الجامعة من الذين ألحقهم بديوان الإنشاء، وأنَّى منه رسائل عبدالحميد الكاتب الديوانيَّة.. أن تمكر اللغة بمعنى أن تغالط وتزيِّف فتبطل حقاً وتحقَّ باطلاً، فذاك لا علاقة له باعتباطيَّة العلامة اللغويَّة، بل باعتباطيَّة المعنى،

وما تُحقن به اللغة من خارج بنيتها بتزويق أو بإتقان بالغ،حتى لكأنَّه من بداهات اللغة نفسها: فأن يلوذ الجنرال بالصمت،فليس لأنّ السعوديّين حرموه نعمة الكلام، أو لأنَّه لم يجد ما يواجه به التونسيّين، وإنَّما لأنَّه تكلَّم إلينا من خلال الصورة، أبلغ ما يكون الكلام... وقد تمكر الصورة، ولكن على الذاكرة أن تمكر أيضًا، ذلك أنّ لصور الشباب المقنوص بالرصاص الحيّ، مرجع وذاكرة - ولا أفهم لماذا يُنعتُ بالحيِّ وهو الذي يصنع الموت؛ ولكن هل الحياة سوى بعض من الموت وهل الموت سوى بعض من الحياة؟ وبعد هذا وذاك فهل كنّا ننتظر من الجنرال أن يستعمل الرصاص الأبيض لتفريق المتظاهرين المحتجِّين؟ الرصاص الأبيض للسينما وهذه ليست سينما. السينما للفرجة وهذه الأحداث لم تكن للفرجة والكتابة.. أمّا الذاكرة فهي ذاكرة السجون:

«لامبيز» في عهد الفرنسيين و«برج الرومي» بعد الاستقلال حيث كان (بورقيبة) قبل (بن علي) يستكمل استئصال اليوسفيّين، ثمّ الشيوعيِّين فالإسلاميّين؛ والتهمة هي ذات التهمة! والسجان هو نفس السجان، وإن تبدلت الأسماء! ما الفرق بين «بيتري» و«التيجاني»؟ كان السجانون في «لامبيز» أو جهنَّم البيضاء كما كان السجناء يسمّونه، لكثرة الثلوج المتهاطلة بجهته، من حثالة الأوروبيين.. خليطاً من الفرنسيين والألمان والبولنديين والروس.. وفي البرج من حثالة البدو وبيوت الصفيح في المدن (ميليشيا الحزب الحاكم).. في الأوَّل وفي الثاني.. لا فرق.. كانوا يدفعون

بالوطنيين إلى كهوف مظلمة ودهاليز وسراديب محفورة في الأرض، تتدلَّى من سقوفها رواسب كلسيّة، وضوء ضئيل متخافت.. منسيَّات أرضها مخلوطة بالماء والجصّ والبوتاس، وجدران تنضح ماء ورطوبة.. على أنَّ من يقرأ ليس كمن يرى.

المثقف والثورة:

يؤكد الشاعر منصف الوهايبي دائما أنه كان من القلائل من الشعراء والأدباء عموما الذين عارضوا نظام بن علي، وكان ذلك في صلب حركة التجديد منذ 2003 تحديدًا. ولكنّ النّشطاء من حقوقيين ونقابيين والسّياسيين ليسوا على أيَّة حال في قلَّة الأدباء الذين عارضوا بن عليّ. على أنَّ صوته ضدّ نظامه والمنظومة القيمية التي دعمته لم يكن عاليا وإنّما كان واضحًا. ويضيف: حرصتُ دائمًا على أن يكون واضحاً تفادياً لكلِّ تلبيس أضحى كثير من المثقَّفين في تونس ماهرين فيه ويحذقونه بشكل يسمح لهم بالانتقال من موقف إلى موقف ببهلوانيّة يتصوَّرونها خارقة لكنَّها في حقيقة الأمر مضحكة؛ وشواهد ذلك كثيرة اليوم بعد (14) جانفي. لكن ما ينبغي التَّذكير به أنِّي لم أنخرط في معارضة منظومة الحكم السِّياسيَّة والقيميَّة في نصوصي الشِّعريَّة والأدبيَّة؛ فأنا لا أعتبر نفسي كاتباً ملتزماً بالمعنى المعهود، وإنَّما أسعى إلى كتابة قصيدة أُفعِّل من خلاها حياتي، ما هو يوميٌّ فيها وما هو ميتافيزيقيٌّ. ولذلك، فإنَّ مناهضتي للمشهد السِّياسيِّ الذي احتلَّه

ابن عليٍّ تعكس ما أتصوَّره الشَّرط الأدنى لعلاقة المثقَّف بالشَّأن العامِّ، وهذا يقتضي تدبيراً معيَّنا لهذه المناهضة، قدَّرتُ أن يكون من خلال انتسابي إلى هيكل سياسيٍّ واضح، لأنَّ نصِّي الشّعري يتحرَّك في أفق وجودي غير مسيَّس بالمعنى الحرفي للسياسة، وفي حساسيَّة جماليَّة لا تقطع مع السِّياسيِّ، لكنَّها ليست على أيَّة حال مسيّسة. وحتّى القصائد التي كتبتها في تفاعل مع بعض الأحداث السِّياسيَّة، أو تنديداً ببعض المواقف والممارسات التي تورّطت فيها هياكل ما كان لها أن تورّط نفسها بذلك الشَّكل الفجِّ؛ إنَّما أعدُّها مناسبتيَّة ومنبريَّة، ولا أعتبرها ممثّلة لتجربتي الشِّعريَّة.

أمّا بعد (14) جانفي، فإنَّه لم أصمت في واقع الأمر. ولكن السّياق تغيّر؛ فلم نعد ضمن معادلة تقليديّة معقودة على تقابل بين سلطة وموالاة من جهة ومعارضة ليِّنة أو راديكاليَّة من جهة ثانية، وإنَّما نحن في وضع انتقالي نتيجة «حدثيَّة» استثنائيَّة في تاريخ تونس المعاصر تأتّى لي أن أتمثَّلها في بعض النُّصوص الشِّعريَّة. وقد أتمثلها في نصوص أخرى. وفي الجملة، فأنا مثلي مثل مثقَّفين كثيرين أتعلَّم بعدُ كيف أتهجَّى هذا الوضع الانتقالي...

الركوب على الثورة:

والملاحظ في الشأن التونسي اليوم يقف عند ظاهرة ملفتة للانتباه والانزعاج في آن وهي الركوب على الثورة. فماذا يقول منصف الوهايبي عن هذه الظاهرة؟

يؤكد أن هذا على أيَّة حال سلوك يصاحب جلَّ الثَّورات إن لم يكن كلَّها. وليس معنى ذلك أنَّه مبرَّر. لكن ما تنتظر من مثقَّف يبارك سياسة بن عليّ؟ أتظنُّ أنَّه كان يفعل ذلك من منطلق قناعة إيديولوجيَّة أو رؤية ثقافيَّة رصينة؟ هو على الأرجح يصدر عن طبع وصوليٍّ؛ ومن الصّعب أن يتخلَّى عن هذا الطَّبع.. وليس خافياً أنَّ الذين يتهافتون اليوم على الرُّكوب على الثَّورة ببهلوانيَّة لافتة هم أنفسهم الذين زيَّنوا لبن علي أنَّه مفكِّر ومثقَّف وصاحب رؤية.. وهم الذين لم يتخلَّفوا عن ركب مناشدته الحكم سنة (2014) (فهم لم يفعلوا إلاّ أن حوَّلوا ركب المناشدة إلى ركوب على الثورة). إلاَّ أنَّني أتصوّر أنَّهم يحوّلون أنفسهم إلى أضحوكة سمجة..

وأسأله : هل كان حكم بن علي كارثياً إلى هذه الدرجة؟ فيرد الشاعر: حكم بن علي، مرحلة كارثيّة في تاريخ تونس سنعاني منها طويلاً.. أخشى أن نكتشف يوماً حقيقة مرعبة مفادها أنَّ بن علي حكمنا بذلك الشَّكل القبيح والبائس لأنّ تونسيِّين كثيرين يشبهونه..

ويضيف: كتبتُ ذات مرَّة في ركن صحفي أسبوعي أواظب عليه منذ مدَّة أنَّ هذه الثورة ولدت بلا رأس، لأنَّه لم يكن ثمَّة فكر يقودها. والذين يضطلعون اليوم بالجدل الدّائر إمَّا سياسيّون ناشطون قبل (14) جانفي تربُّوا على الممارسة السياسيّة في حرم الجامعة وعلى مقولات وأدبيّات تطوّرت مرجعيّاتها إلاَّ أنَّ قلَّة منهم انتبهت إلى هذا التَّطوُّر وتعهَّدت نفسها بالانخراط فيه من خلال

تهوئة مشاريعها برؤى وتصُّورات ثقافيَّة.. وإمَّا سياسيُّون خرجوا علينا كالفطر وليس فقط لم نسمع لهم صوتا قبل (14) جانفي وإنّما لم ننتبه أصلاً إلى ما خيَّم عليهم من صمت.. والمخيف حقًّا ألاَّ تنتج الثَّورة خطابها الثَّقافي الخلاَّق والرّيادي الذي نحن في أمسِّ الحاجة إليه أكثر من أيِّ تحرُّك «ثوري» آخر.. لا أحبُّ التَّنظير لمستقبل تونس؛ لكن أتصوَّر أنَّ ما يسمِّيه بعض الشَّباب «استكمال مسار الثَّورة» هو مهمَّة ثقافيَّة عن جدارة وليس مجرَّد مسيرة أو اعتصام.. لكن لا أدري كيف نضطلع بعدُ بهذا الرِّهان..

هي مخاوف مشروعة وأتصوَّر أنَّ منظومة الحكم المنحلَّة هي التي تمهِّد لمثل هذا الاستبداد.

كُنِ الْفَرَاشَاتِ

المكي الهمامي (*)

هِـيَ شَهْوَةُ الْـمَعْنَـى الْقَدِيمِ،

تَرُودُ مَعْنَاكَ الْجَدِيدَ،

غوَايَةً... فَكُنِ الْفَرَاشَاتِ

الْـمُلَوَّنَةَ الَّتِـي تَرْبُو عَلَـى الأَشْبَاهِ،

كُنْ عُشْبًا غَرِيبًا،

لَا نَظِيرَ لِشَكْلِهِ أَوْ لَوْنِهِ

أَوْ عِطْرِ زَهْرَتِهِ الْفَرِيدَةِ

وَالشَّقِيَّةِ فِـي فَرَادَتِهَا...!

*****

(*) تونـــس.

تَقَدَّمْ فِـي مَفَازَاتِ الْكِتَابَةِ...

هَا هُوَ الْبَجَعُ الرَّسُولُ

يَطِيرُ فِـي رُؤْيَاكَ، فَانْثُرْ

رِيشَهُ الْفِضِـيَّ فِـي الآبَادِ،

مُنْطَلِقًا، كَنَهْرٍ عَاشِقٍ

يَشْتَاقُ أُنْثَاهُ الْبَعِيدَةْ...

*****

هَذَا صَبَاحُكَ،

فَاحْتَرِقْ بِضِيَـائِـهِ. واكْتُبْ

شُمُوسَكَ فِـي بَيَاضِكَ، وَاثِقًا...

كُنْ مَا تَشَاءُ، وَمَا تُرِيدُ،

فَلَا تَمَاثُلَ فِـي الْحَيَاةِ،

وَلَا تَمَايُزَ فِـي الْمَمَاتِ. فَكُنْ

بَلَا صِنْوٍ، وَحِيدًا فِـي دِمَاكَ

تُضِيئُـهَا أُفُقَـا،

عَصِيًّا فِـي خُطَاكَ
تَحُثُّهَا قَلِقَا،
شَقِيًّا فِي الْفَيَافِـي الْقَفْرِ
تَخْبِطُهَا عَصَاكَ،
مُشَرَّدًا، شَبِقًا بِأَشْوَاقِ الرَّحِيلِ...
وَقَدْ سَكِرْتَ بِخَمْرِهَا طُرًّا،
وَأَغْرَاكَ التِحَامُكَ بِالْمَدَى،
وَغَدَا عَلَى كَتِفَيْكَ طِمْرُكَ أَخْلَقَا...
لَكِنَّمَا فِـي قَلْبِكَ النَّبَوِيِّ،
نُورٌ سَاطِعٌ أَلَقَا...!

*****

وَلَسَوْفَ تُمْعِنُ فِـي طُرُوسِ الأَرْضِ...
تَتْلُوهَا عَلَى وَلَهٍ، كَصُوفِـيٍّ
يُحَدِّقُ فِـي مَرَائِيهِ،
وَيَعْرُجُ فِـي مَرَاقِيهِ،

كَأَنَّكَ ذَاهِبٌ فِــي تِيهِكَ الأَبَدِيِّ

لَا تَلْوِي عَلَــى شَــيْءٍ، وَمَأْخُوذٌ

بِتِيجَانِ الْخَسَارَةِ، لَيْسَ تَأْفِلُ فِيكَ

أَقْبَاسُ الرِّسَالَةِ أَوْ تَزُولُ سُدَى...

*****

فَكُنْ...

وَطَنًا مِنَ الأَحْلَامِ،

مُنْدَاحًا رَحِيبًا

شَاسِعَ الأَرْجَاءِ،

فِــي كَوْنِ الْقَصِيدَةْ...

وَلَآلِــئَ الْـمَعْنَــى الدَّفِينَةَ

فِــي مَسَارَاتٍ جَدِيدَةْ...!

عـرس النـار

المولدي فروج (*)

جئنا على وقْعِ الفجيعةِ
تقتفي حجرًا
يدلُّ السَّائرين على الجدارْ
الوهج   دلّ السّائلين على الشَّراب
والماء شقَّ الصَّخرَ في غضبٍ
لينتهي المدار
سقط الجدار ...
تشرَّبَ الحجرُ الأصمُّ ظلالَه
لا وقتَ للماء الذي
إن خان نبعَه...
لن يعودَ إلى السَّماءِ
لا وقتَ للبحرِ الذي ابتلعَ الرِّياحَ

(*) تونـــس.

لكي يبلِّلَ رمْلَنا
النَّارُ تستبقُ الخيانةَ كي تفوزَ بجمْرِها
والنَّارُ أعطتْنا احتمالاً للحريق
عشرين عامًا
والبلادُ تعِدُّ عُرسَ النَّار
من قشِّ الغريق
عشرين عامًا
ثم أكثرَ في المضيقْ
ها قد هرِمْنا
قبل أن نجِد الطَّريق
***
يا بحرُ شِبنا في اختبارِ النَّوءِ
ذوّبنا ثلوجَ العمْر
ذوِّبْ شيبنا زبدًا لصمتك و انتصرْ
خذ قطرةً يا بحرُ، تكفي،
لتفيض كاسُ الغبن منَّا
كي نقول
ما كان يلزمُ أن يقال
من حجْرة سحبتْ...... سقط الجدار

من قطرةٍ سُكبتْ......فاضتْ بحار
من زهرةً قُطفتْ
تناسلتِ النِّيرانُ في جَسدِ الشَّهيد
تساقطَ الحرسُ المُهيَّأ للفرار
سقط الجدار
لكن هرِمْنا
قبل أن نجدَ المَسار
***
قلنا لأطفالِ الشَّوارعِ
لا تكونُوا مِثلنا
إنَّا هَرِمْنا
كي نعدَّ شبابَكم
إنَّا هُزِمْنا
كي نمدَّ ركابَكم
كنَّا نهيِّئها الحقولَ لترتوي
ونعدُّ جالبةَ المطر
ونراودُ الصَّيف الذي يأتي جحودًا
كي يهشَّ على السّحاب
كنا تلمّسنا البداية في الضَّباب

ونحسب الأيَّام قد تأتي

بنصر

من دعاءِ الواقفين على الهِضاب

كنّا على وشك الهوايةِ

من بين أجْنحةِ الغراب

خفنا،

تشبَّثنا بمنقارِ الغرابِ ليستوي

لكن هرمنا

قبل أن نطأ التُّراب

***

سرْنا على خطْو الأمانةِ يا بُنَي

- صرتم على شفةِ الخيانةِ

قال الصبيُّ

وقد رأى في الكفِّ دربًا

سوف يرسُمه الشّباب

والذِّئبُ يحرس جبنَكم

والذِّئبُ مجنونٌ بها...

أنثى الكِلاب

- لا يا بني

لا لم نصدِّقْها و لكنْ...

سقط الذِّراعُ من الصَّوابِ
إنَّا هُزِمْنا
ثم خِفْنا
أن يجيءَ بكُمْ
زمنُ الضَّبابِ إلى السَّرَاب

سوف يأتي

سالم الشعباني (*)

سوف يأتي...
ومن جهة لست أعرفها
صابي سوف يأتي
سأقول له : كن لساني وصوتي.
وأقول له : كن سراجي و زيتي
وأقول له : يا رفيقي
أنر بالحقيقة بيتي .
سوف يأتي
يفاجئنا و قد يبس العشب
من حولنا باخضرار الفصول
ثمَّ يبقى ونحن نزول .

(*) تونــــس.

سأقول له : أيُّهذا الرسول
رمِّم الآن ما قد تلاشى
وما قد تناثر،
ما قد تشتَّت
ما قد تبعثر،
ما قد تصدَّع
ما قد تشقَّق عرضا وطول.
وأقول له...
وأقول له...
وأقول له...
وأقول..
رفيقي أعد صنمي
وأعد لي حصاني
أعد صنمي واقفا
وحصاني يسابق فحول الخيول .
أعد لي يدي
معولي

منجلي

وأعد لي الفراشات يمرحن بين الحقول

أعد ألقي،

غبطتي،

وجه لمياء منشرحا،

ثغرها القرمزيُّ

وأجفانها المطبقات على سهد ليل طويل.

وأقول له...

وأقول له...

وأقول له...

وأقول.

رفيقي: أعد لي جداري

وداري.

أعد هيبتي ووقاري

وعدِّل مداري.

أعد للمزارع خضرتها،

للبساتين ضوء النهار.

أعد للمجرَّات لألاءها

للمحيطات زرق البحار.

أعد للحجارة لون الحجارة،

للشيح ريح البراري.

سأقول له...

وأقول له...

وأقول له...

وأقول

رفيقي أعد بهجتي

وأعد لحظات انشراحي.

وضمِّد جراحي.

أعد مطري و رياحي

أعد سحبي وغيومي

وقطر الندى لجفون الآقاحي

أعد للحدائق رقَّتها في المساء

وعلّتها في الصباح.

أعد للعصافير أعشاشها

والمنى لمهيض الجناح.
أعد للسماوات زرقتها،
للشوارع زحمتها،
للمصانع ضجَّتها
للمعامل رائحة العرق المتصبِّب،
للخبز لون دم الشهداء
وطعم الجراح.
وأقول له...
وأقول له...
وأقول له...
وأقول.
رفيقي أعد قمري ساطعا
بعد هذا الأفول
وجمِّع شتات المدائن تحت لوائك ثانية
أنت يا واهب المستحيل

من أوراق حازم الأندلسي في الألفة والأُلاف

مجدي بن عيسى (*)

كلام في ماهيّة الحب:

اليشب الأخضر والياقوت

النار المحرقة الهوجاء

أحلام التجّار موزّعة

بين قوافل تحمل أثواب الهند وملح الصحراء

رائحة الليل البارد

صمت الجامع قبل صلاة الفجر

موسيقى السكّرين الخلعاء

بحر الظلمات الأخضر

سورة مريم إذ تُتلى في مأتم

أحجار تتلألأ في بئر مظلم

المتنبي يدخل مصر على عهد الإخشيديّ الأسود

(*) تونس.

الجاحظ في الشارب والمشروب

فرج المكروب

طمع الفاسق في الجنَّة

أدعية المجَّان على أستار الكعبة

الباطل يرفل في أثواب الحقّ

الثعلب إنْ رقّ

آلات المُنكر إذْ تُعرض للتائب

الثوب الناعم بعد الزهد

الرزق الطيِّبْ

باب علامات الحب :

من أين يأتي كلُّ هذا الشوق يا حبيبتي؟

وأنت في الكلام نبرهُ

وفي القصائد الجرسْ.

كأنَّ ألف شاعر

يثرثر

على اللسان إذْ ينتابني أمامك الخرسْ.

كأنَّ ألف عاشق

يختضّ في العروق إذّ يطوف بي خيالك

وفي احتباسة النفسْ.

باب الرقيب :

أكلّما توهَّجت في القلب شُعلة الحبيب

غرقت في تأمُّلي

وصغت من لهيبها أمثولة

يلهو بذكرها الزمانْ.

أما ارعوت أفكار عقليَ الجديبْ

عن اختلاس ثمرة المحبِّ قبل حينها

وعن هوى البيانْ

أما ارعوى اللسانْ؟

باب من أحبَّ بالوصف (خبر) :

في منية المغيرة[1]

وكنت ما أزال في غرارة الصبا

(1) اسم الحي الذي نشأ فيه ابن حزم في قرطبة.

ولم تزل على اللسان عثرة الحروفْ
قرأت عن جنَّات عدن في النعيمْ
وعن عذاب الخلد في الجحيمْ
فكنت لا أرى سوى عيون نُعْمْ(1)
ووجهها البهيِّ يبدوان لي
كمبهم الحروف فوق صفحة الرقيمْ
وكنت أستجير من عذاب هجرها
واستلذُّ قربها
من قبل أن أرى
قوامها القويمْ

باب الضنى :

كأنَّني أجوب أرض الزنجبار
كأنَّني في الهند أو في الصين أو ممالك المغول والتتارْ
كأنَّني في الفلك أمخر العبابْ
أرى موانئ عمان والأشرعة البيضاءْ
كأنَّني أطوف بالبيت وأرمي بالجمارْ

....

ولم أجزْ قرطبة الفيحاء غير أنّني
وجدت كلَّ عاشق
في غربة بعيدة القرارْ

باب المساعدة من الإخوان :
يا قصص العشَّاق هلْ
يأتيك هذا السحر من بيانهِ
أم من فؤاد كاتب جريحْ ؟
يا لوعة الولهان كمْ
رشفت منك في هوايْ
ما يفثأ الجوى وما يثبِّت الجنانْ
وكم أصبت من صدى العطشانْ
ما يُثلِجُ
من القلوب حرَّها
ويُبْرِئُ الأكمه منها والكسيحْ
في ما يدوِّنُ
يراع كاتب جريحْ.

الـــراعي

محمد الغزي(*)

قال: ضعْ خدَّكَ فوْقَ العشبِ ...ضِعْهُ لحْظةً
ثمَّ أنْصِتْ
ثمَّ أصْواتٌ ستأتِي من ظلامِ الأرْضِ
أصْواتٌ ستأتي من كُهوفِ النبعِ
أصْواتٌ ستأتي من دروب النَّهرِ
أرْهفْ سمعَكَ الآن إذنْ
هكذا علَّمني أنْ أسْمَعَ الأرْضَ وَأصْغِي لارتفاعِ العُشْبِ
أصْغي لانفلاقِ الحَبِّ
أصْغي لانعقادِ التينِ
أصْغي لهديرِ الماءِ تحْتَ الأرْضِ
أصْغي لارتجافِ البذرةِ الملقاةِ في الطمْيِ
لأنفاسِ الحَصى

(*) تونـــــس .

للضوْءِ ينسلُّ

لأقدام ربيعٍ آخر يأتِي

سلاما أيُّها الماءُ

سلاما أيُّها الخيطُ الذي يربطنا بالغيْم

ها نحْن رجعنا

بعد عشرينَ رجعنا

وادّنينا مثلما علَّمنا الرّاعي من الأرْض

أصخْنا

لا هديرٌ تحتَ عشبِ الأرضِ

لا أصواتَ

لا أنفاسَ عُشبٍ طالعٍ...

لا شيْءَ غير الموت

لا شيء سوى الصَّمْت العميم...

ربَّما نحْن تركْنا هذه الأرْضَ وسرْنا نحْو أرضٍ بعْدَها

ربَّما نحْن تركْنا منْزلا كنَّا ألفْنا

غير أنَّا لم نزلْ ندْنُو منَ الأرْض
إذا ما استيْقظَ الفجْر
نصيخُ السمْعَ في صمْتٍ
فإنْ لمْ يأتنا الصَّوتُ من الأرْض
زعمنا أنَّنا كنَّا سمعنا...

صوتان في ذاكرة طرابلس

محمد الهادي الجزيري (*)

ـ كلُّ شيء حزين يصادفني في الطريق
يكون مآله بيتي

إطار مسنٌّ بلا لوحة مثلا
حجر مستكين على شكل قلب
تنازل عنه جدار قديم
شراع مسجًّى على هامش البحر
حصَّالة.. انتهى دورها
صفحة من كتاب عن العشق
تلهو بها الريح فوق رؤوس القطيع
وأشياء أخرى تضجُّ بها ورشتي
حيث أنزع عنِّي حجابي وأقنعتي

(*) تونـــس.

وأعانق في لوحة كلَّ شيء حزينْ

....

نلتقي يا غريبُ
فقد آن لي أن أعود إلى الأهل
شكرا على الأدب الجمّ والياسمينْ
سأطوّق ليلي بأجمل عقد من الياسمينْ

....

- إلى أين؟
إنّي لأحزن من كلّ ما قد ذكرتِ
ومن كلّ ما تجمعين وما تهملين
وما تعلمين وما تجهلينْ
قريبا أسلّم خمسين عاما
إلى كفّ هذا الهباء العظيم
وأنأى بنفسي بعيدا عن الصيد والصائدينْ
لأنتظر الموت مبتسما.. قانعا
مثلَ...، لا ليس مثلي سجينْ
خذيني إلى لوحة لا إطار لها
غير خلوتنا ويديكِ
خذيني إلى لحظة السحر

أين تعيدين تشكيل وجه الحياة كما ترغبينْ

خذيني إليك

خذيني لكي توقني أنَّني زاهد

بعد صيدي الوفيرْ

أريد فقط أن أراك لأؤمنَ

قبل شرودي الأخيرْ

أريد من الأرض ركناً صغيراً ببيتكِ

أعبد ربَّك فيه

بعيداً عن الكافرين بأغنيتي

وعن المؤمنينْ

مسار التحديث
في نماذج من الشعر التونسي الحديث

سعد برغل(*)

ليس من باب الصدفة أن يكون النَّص الشعري المعاصر حمَّالاً لقراءات تجعل من الكثارية الدلالية عتبة من أهمِّ عتبات الولوج إلى المعنى، أو على الأقل إلى السعي إلى القبض على بعض المعنى، المتاح منه والممكن والمفترض والمنتظر، إذ لهذه التبعة في القراءات أسباب تُشرَّع لاعتمادها بالنَّظر على تاريخيَّة المُنجَز الشعري العربي عموماً والتونسي على وجه الخصوص، فهناك «حداثات متعدِّدة، لا حداثة واحدة، نذكر الحداثة العربية دون أن الانتباه إلى الغرب، فالحداثة في الغرب عرفت على مستويين تاريخيين: فأوَّلاً أُثيرت كمسألة حياة أو موت وإيقاع حيث طُرح ما يُسمَّى بالعصرنة» على حدّ مقولة الشاعر: محمد علي شمس الدين، هذا الرأي الرائد مكن روَّاد حركة الشعر العربي المعاصر، تجعل الباحث أمام بوَّابة

(*) تونـــس.

من أهمِّ بوابات البحث في الشعرية العربية. كما وسم بذلك: أحمد سعيد، كتاباً من أهمِّ كتبه، لذلك فإنّنا سنتدبَّر مدوَّنة من المنجز الشعري التونسي باعتماد عتبات التحديث في الشعر، وما عليه، وعتبة المنجز في صلته بالتصوُّف لنتهي إلى محصِّل قول في مياسم المشهد الشعري التونسي

1 - الشعرية والتحديث:

عرف الشعر التونسي أهم المحطات التي عرفتها التجربة العربيَّة من ابتداء بالقصيدة التقليدية في منجز: سعيد أبي بكر، منذ بداية التسعينات، وفي أعمال شعراء عرفهم النقاد، ومهور القرَّاء، من أوائل من بشَّر بميلاد القصيدة الحديثة، وسعوا إلى إخراجها من النسج على المنوال القديم معنى ومبنى، وجعلوا من التمرُّد على المألوف بياناً شعرياً، بمقضتاه كتبوا درراً. ومن هؤلاء: أبو القاسم الشابي: (1934-1909) الذي أجمع النقاد أن ديوانه (أغاني الحياة) منطلق تفكير جديٍّ في التحديث في الشعر التونسي، ويربطون ما انتهت إليه قصائده في خروجها الشكلي والمضموني برافد مشرقي مهمٍّ وهو؛ اطِّلاعه على ما كان يُنشر بمجلَّة أبولو التي تواصل مع أصحابها وهو ابن الثامنة عشرة،

لذلك يقول: زين العابدين السنوسي عن الشابّي: «... على أنه لم يتقيد في رسالته بالمحيط التونسي. فلقد فزع إلى مصر ينشر من خلال صحفها ومجلاتها قصائده وآدابه، فهزَّ من الهمم في تونس

بعد أن رأى الناس مبلغ البشر والحفاوة التي تقبَّله بها الإخوان هناك، في دنيا المجد العربي لجيلنا الحاضر. وهكذا غزا خصومه وانتصر عليهم بمجرد مناورة بسيطة أثارت الغيرة، فاتجهت إليه أنظار مواطنيه من جديد، ودوَّت رسالته من جديد، بأعظم مما كانت عليه».

ويقول الأستاذ محمد الحليوي: «ظهر الشابّي في تونس، فلم يفهمه إلاَّ أفراد قلائل، لأن تونس قبل عشرين عاماً، لم تكن ناضجة لفهم الشابّي، ثم ظهر في الشرق فإذا الشرق يشرئب لهذا الشاعر الجديد، ويتقبل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث، وإذ به يضعه في طليعة المدرسة الحديثة في الشعر، أضراب: إبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي وعلي محمود طه ويوسف غصوب وأمثالهم»[1].

هذه الصلات مع المشرق وما صحبها من قراءات مترجمة للنصوص الغربية جعلت أبا القاسم الشابي لا يكتفي بالتطبيق الشعري، بل تعدَّاه إلى التنظير مع محاضرته التي ألقاها في الخلدونية، سنة (1929م) التي تتبع فيها ما أطلق عليه: «الغريزة الشاعرة» مكّنته من تقديم تصوُّر بلاغي للشعر عند العرب لعلَّه من أثرى ما قدَّمت الساحة الشعرية التونسية في ثلاثينات القرن الماضي، ووسم كثيراً من اللاحقين الذين رأوا في هذه المحاضرة، رغم ما جوبهت به من رفض، بداية مشوار التحديث في القصيدة

التونسية، ومعه انطلقت الأسئلة المتعلّقة بعمود الشعر والمعمار التناظري البصري في القصيدة، ومدى حاجتنا إلى توازي الصُّدور والأعجاز، وتعدَّت إلى المسألة العروضية، وهل احترام البحور الخليلية في صناعة الشعر من ضرورات الكتابة؟ كما أنَّ نصوصه التي نُشرت بعد عشرين سنة من محاضرته، حملت في تطبيقاتها هذا الخروج عن معمار القصيدة التقليدية، فانخرط في تجربة التفعيلة، وركب السَّطر، وتجاوز وحدة القافية، لكنَّه كما كل ابتداء في الخروج لم يتجرَّب الخروج إلا بعد أن كتب على سنن القدامى شكلاً وأغراضاً، ولعلي لا أجانب الصواب عندما أقول: إنَّ الشابي يحتل من المشهد الشعري التونسي وتد الخيمة، إذ فتح لمن بعده من التونسيين آفاقاً رحبة في القول المجدِّد، قول العصرنة كما ذهب إلى ذلك: (رامبو) و(بودلير) فكتب في الوطنيات والحبِّ والأسطورة والرَّمز، وهي الأقانيم الكبرى التي انطلق منها الشعراء التونسيون بعده، وأمكنهم أن يقدّموا للساحة الشعرية معان جديدة تحوم حول الالتزام، وهو مصطلح مفتاح في أدبيات التيار الأدبي الذي ظهر بتونس في المنتصف الثاني من الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي، والذي أطلق عليه الأستاذ: محمد المصمودي، تسمية: «القصيدة المضادة» وهي، والقول له: «مجرى هواء من نافذتين مهشَّمتي الزُّجاج متقابلتين، النافذة الأولى: «المفتضَّة الزّجاج» (الشعر)، النافذة الثانية المُفتضّة الزّجاج (النّثر) وهي، أي القصيدة» عدوان مستمرّ على القاعدة،

والمقاعد، والقعود والتقاعد، والتقعيد... والعقد، والعقائد، والتعقيد... وذي القعدة»(2)، وهو تعريف يبين عمَّا ينوي صاحبه في المنجز الشعري، هو القول الآخر لما عرفه الشرق مع: يوسف الخال، وأدونيس، من دعوات للتجاوز وكسر أغلال اللغة والانطلاق مع لغة مغسولة من الأدران التي علقت بها في تاريخ الإبداع، لذلك لم يكن غريباً أن تكون القصائد المضادة عند محمد المصمودي، تفجيرا دائما للقوالب.

هذه الدعوات في الشعر التونسي ارتكزت على معجم يكاد يكون موحدًّا تنظيراً وممارسة، هي الدعوة على التجاوز وقتل القديم والخروج عن طاعة الأب والأخ وعدم احترام التقعيد العروضي والنحوي، بل والدلالي أحياناً. وتجاوز الشعر في معناه القديم الذي لا ترقى كل المعاني إلى مصاف ما يُمكن أن يكون مناط قول في الشعرية إلى يومي الكلم والصورة ولحم العلوش والكسكسي كما كتب المرحوم: صالح القرمادي، في ديزانه «اللحمة الحية» الصادر بتونس عن: (دارسيراس) سنة (1970)، كما أنتج الهوس بالتحديث ديواناً علماً وهو: (المجزوم بلم) للشاعر الطليعي: الحبيب الزناد، فسارت القصيدة في نهج فلسفي بعيد عن شعارات الساسة وأخلاق الطبقات المهينة في تاريخ البشرية، إذ ينزل بالسعادة من مطلق الوهم إلى واقع التجسيد، وكأنَّ الشاعر وهو يخوض مغامرة «القصيدة المضادَّة» بعفوية تهدم

القديم لتؤسس على أنقاضه حديثاً، مدرك لأهميَّة التجريب اللغوي المفتوح على موقف يعود إلى ما قبل الخير والشرِّ»[3].

هذه الكتابة في القصيدة المضادة، وجدت لها علما آخر في الكتابة هو عزالدين المدني، صاحب النثر والشعر والمسرح، هذا الباحث أطلق على النصِّ بعدها مصطلح الأدب التجريبي «وهو» يعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليومة من علوم إنسانية وفلسفة وآداب، وذلك تماشياً مع مقتضيات المعاصرة، لا مع متطلبات الماضي[4]، وقد أنتج هذا التعريف للأدب التجريبي بالتربة الشعرية التونسية سعيا في المنجز النصّي إلى قيم تطالب بالانعتاق من أسر الانغلاق الديني والوطني لبلوغ نصٍّ «البناء والتَّشييد».

هذه التنظيرات في نهاية الستينات وبداية السبعينات، أنتجت في تصنيفية الشعر التونسي «جماعة غير العمودي والحر» وعلى رأسهم الشاعر: الطاهر الهمامي، ومنهم: الحبيب الزناد، صاحب: «المجزوم بلم» الصادر سنة: (1970) والشاعرة: فضيلة الشابي، مع: «الليالي ذات الأقراص»، الصادر سنة: (1989) وهي مجموعة خالفت المدني في دعوته إلى الانعتاق من أسر الانتماء الأديولوجي، بل ذهب الهمامي إلى حدّ القول بأنَّ الشاعر الحقَّ شاعر ملتزم بالضرورة وصاحب مذهب اديولوجيٍّ، ومن هناك بدأ التياران في التمايز: تيَّار ارتبط بالشعر صوت الكادحين، وأنتج:

الهمامي والشابي والزناد وعيَّاش المزغني. وبعد عقدين وكتابات: آدم فتحي وسليم دولة ورياض الشرايطي وجمال الصليعي وفوزية العلوي وبلقاسم اليعقوبي في اللهجي وغيرهم من الشعراء الذين تتلمذوا على نهج الهمامي في القول بأدلجة النصِّ، وضرورة التحامه بالجماهير، وهو النفس اليساري بالشعر التونسي، في حين أن الأدب التجريبي بارتباط صاحب التسمية بالمسكوت عنه فيها، يجعل من النَّص متأثراً بتجربة صاحبه الشخصية، وبأثر محيطه المباشر ومعها تميزت تجربة شعر المناجم مع الشاعر: محمد عمار، الشعابنية وغيرهم ممَّن قصر شعره أو كاد على تتبُّع معاناة المنجميين مبرزاً المظالم والجشع الليبرالي.

كما أنتج هذا التوَّجه التحديثي، بعد سنين، تيَّاراَ يعتمد أساساً على قول الذات المبدعة واعتبارها مركز الكون وصرَّة المعنى ومن هؤلاء آمال موسى في احتفائها بالأنثى ومنها ديوانها الموسوم «يؤنِّثني مرَّتين» الصادر سنة: (2005) ولا غرابة أن تصدَّر الديوان بالآتي،

لصالح من
يتفتَّت كلّي
فأصبح بعضاً يُصلِّي
وبعضاً يشوِّش على من يُصلِّي؟

كما أنه لا غرابة أن تركن إلى: محمود المسعدي، لتصدير الديوان، فالمسعدي رجل الكتابة الوجودية بامتياز في تاريخ الأدب التونسي، / لذلك يقول: «وقد يُخيَّل إليك حين تقرؤها أنَّ نفحة من الروح اليونانية قد ولدت من الماء عرائس البحر المغريات، هي التي حدت بالشاعرة: آمال موسى، هنا إلى الغوص على طوايا نفسها، وأسرار ذاتها، والولوج في جدلية ما بين الأنوثة والجسد والماء من نسب سحري، قد لا ينكشف سرّه إلا بشبه التجلّي الصوفي»(5)، وإلى مثل هذا تذهب الشاعرة: ايمان عمارة، في ديوانها الأوَّل: «حريق في الذَّاكرة» الصادر عن دار نقوش عربية د، ت، وفيها يقول الناقد محمد الصالح بن عمر «وهكذا نرى أن المحور الدلالي الذي تدور حوله معظم قصائد الشاعرة هو؛ العرقلة الذكورية للأنثى. ومن هذه العرقلة تنبع جل صورها الشعرية. وهذه الصور تتوزع بديهيا على سجلين: الأول هو الذات الشاعرة المعرقلة، والآخر هو الأنت، أو الهو، الذكوري المعرقل. تقول الشاعرة:

لماذا... كلَّما أينعت عناقيد الوجد

في حقولي

ألغى قيس موسم القطاف..؟

وهل قدري ...

كلَّما أينعت في قبابي

فصول الجفاف

أن أحلم برربيع ...

تخلّف عن ركب الفصول..؟

على أن الذي يلفت الانتباه هنا هو أن الذات الشاعرة، لا تبرح في معظم نصوصها تصوير معاناتها المتولدة عن الانعكاسات النفسية والذهنية السلبية لتلك العرقلة. فيتواتر على نحو مرتفع جداً التعبير عن الشعور بالإحباط، وانسداد الآفاق، والإحساس بالحصار، ومنتهى الضيق، دون أدنى محاولة من قبلها في التصدي والمواجهة(6). وهذه التجربة في الكتابة النسوية التونسية القائلة للذات روحاً وجسداً يقفان في مواجهة الرجل والثقافة الرجولية كانت قد ألمحت إليها أولى شاعرة تونسية وهي الشاعرة: زبيدة بشير، وسعت إليها تحارب: فضيلة الشابي، لكنها تحد في جيل التسعينات من أمثال: إيمان عمارة، وآمال موسى، أبهى تجليات الكتابة المتمردة في الشعر النسوي التونسي، وتعزَّز مع ديوانيهما الصادرين حديثنا، بل لعلَّ الآتي من نصٍّ إيمان عمارة، يكشف إلى أيٍّ مدى تغلغل النَّص النسوي في الرفض و القول بما لم يعتد العرب من الشعر النسوي:

قصيدة، «بائعة الهوى»:

كنتَ ليلةَ الأمس

بين سُرَّتي وحشاي

تلهجُ باسمي

وتُقسم ألاَّ يَفطمَك عنِّي

سِواي..

وإن لم يَخُنِّي جسدي

أراك اليومَ..بعينِ عاشقة

أراكَ ..تعَضُّ حلَمَة مُومسٍ عابرة

وتنسى أنَّني أُمٌّ مُقيمة

عند أعتاب بائعة اللَّبن

وأنت مُقيم عند بائعة الهوى!!!

بين بائعةِ اللَّبن

وبائعةِ الهوى

قطرة عِشقٍ...اسمُها أنت!!!

كم أنت عَدَميٌّ أيُّها الابنُ اللَّقيط

وأقسم ألاَّ يفطمَك عنِّي سواي

ستجدُني قبل أن تنسى اسمي

بائعةَ هوى

وتعضّ حلَمتي

وتُجهش... أمَا... يا ابنَ فاعلةٍ.. هِيَ ... أنا !!!!

كما أنتج هذا التيار محمد الهادي الجزيري، في تتبع مسارات التجربة الذاتية ومحمد الخالدي، في إيغاله في التجريد، ومنها ديوانه «المرائي والمراقي» الصادر عن: (الأطلسية للنشر) الذي نجد فيه صدى تغريبة الرجل بمنفاه الاختياري سنوات ببغداد، وبها نشر ديوانه: «قراءة الأسفار المحترقة» سنة: (1974) وترحاله بالأرض وما أثبت من نصوص في ثيماتها مع: «رحلة السالك إلى المقام الأسمى وما جاوره من ممالك» سنة: (2011)، وهي عمل روائي بنفس شاعري، وهو ما مكَّن المنجز التونسي مع الخالدي، من معانقة آفاق شعرية جديدة، ويوسف رزوقة، في ذئبياته، ودوران الكون حول تجربته، خاصة في ديوانه: «أزهار ثاني أوكسيد التاريخ» الصادر سنة: (2001) عن (تبر الزمان)، كما أنَّ تجربة ارتياد الأفاق الجديدة في قصائد التسعينات أنتجت كما من الدواوين والأسماء على غرار: كمال بوعجيلة، محمد الصغير أولاد أحمد، مجدي ابن عيسى، شوقي العنيزي، عبدالكريم الخالقي، وغيرهم كما أسهم صحافيو التسعينات في الحركة التحديثية للشعر التونسي على غرار نورالدين بالطيب، الطيب شلبي، ساسي الجبيل، عبدالله مالك القاسمي، وحملت نصوصهم الثورية نفسها والتأثُّر بالكتابة الصحفيّة في مباشريتها العميقة.

انتهت التجربة في خطّ السعي على هدي غير العمودي والحرّ الالتزام شبه المطلق بأدلجة النَّص أو لنقل إنَّ المنجز الشعري الذي

يتبدى في إبداعات الشباب اليوم هو الأقرب إلى الفلسفية التي أرسى دعائمها الشعرية: الطاهر الهمامي، منذ أواخر تسعينات القرن الماضي، ومازال صداها يتردَّد بشعر الشباب، من أمثال: شاكر بن ضية وجميل عمامي وقبلهما: نصر سامي وعبدالفتاح ابن حمودة، في اقتدارهما على كتابة قصيدة النثر بامتياز.

التّصوّف باب من أبواب التحديث:

لقد طرح التصوُّف مادَّة منها يستقي الشعراء التونسيون صورهم، وعليها يعتمدون في صناعة المعنى الشعري قضايا كبرى تتجاوز الكتابة في التصوُّف معنى، إلى الكتابة بلغة التصوف، وأصبح التصوُّف عند الأوائل من مجربي المادَّة سبيلاً للتميُّز، وقد ارتبط في البداية بشعراء ينتمون تقريباً إلى المنطقة الجغرافية نفسها وهي مدينة: القيروان وأحوازها، ومنهم الشاعر: منصف الوهايبي، في ملمح: «مخطوط تومبكتو» ثم: «السيدة التي نسيت أن تكبر» والشاعر: محمد الغزِّي صاحب مدوَّنة كبيرة في المسألة ومنها: «كتاب الماء، كتاب الجمر»، تونس (1982)، «ما أكثر ما أعطى»، «ما أقل ما أخذت»، تونس (1991)، «كثير هذا القليل الذي أخذت»، تونس (1999)، «سليل الماء» (مختارات شعريَّة)، تونس (2004)، «كالليل أستضيء بنجومي»، تونس (2006)، «ثمَّة ضوء آخر» (مختارات شعريَّة)، بيروت (2007)، كما للشاعرة: جميلة الماجري، منحى لم يتوضح كما توضَّح مع الغزي في ديوانها: «ديوان الوجد» ثمَّ في: «ديوان النساء».

لقد حضر ابن عربي في هذه التجربة بأشكال مختلفة ، فقد استقى منه الثالوث بعض الصور والمقامات نحو قوله:

كلما أذكره من طلل   أو ربوع أو منام كلما
أو بدور في خدور أفلت   أو شموس أو نبات نجما
أو نساء أو أنوار جلت   طالعات كشموس أو دمى
كلما أذكره مما جرى   ذكره أو مثله أن تفهما
صفة قدسية علوية   أعلمت أن لصدقي قدما
فاصرف الخاطر عن ظاهرها   واطلب الباطن حتى تعلما

وقد عرفنا هذه النفحات عند محمد الغزي والمنصف الوهايبي ومحمد الخالدي وعلي اللواتي ومحمد فوزي الغزي، سواء في مستوى إيقاع النَّص أو مدارات القول، وقد طرح هذا المسار قضايا كثيرة منها مثلاً ما نبَّه إليه الشاعر المصري: أحمد الشهاوي، عندما رأى في تجربة التصوف الشعري بتونس ظاهرة لا تمسُّ عمق التجربة بل تكتفي بالقاع، أو هي مجرَّد استعمال لغوي للمعجم، دون إن تصحبها رؤية، وهو قول مجانب للصواب برأيي لأنّ ومضات محمد الغزي مثلا جعلت من الابتداع ضمن أفق القول التراثي أمراً ممكناً، بل إنَّ هذا المرجع، التصوُّف أعني، مكَّن القارئ من الحصول على نصوص تونسية متميزة بقدرة أصحابها على الاختزال وفق شروط كتابة الومضة، كما مكَّن أصحابها من بناء المطوَّلات مع تجربة القصيدة الديوان مع: الوهايبي.

لقد طرح هذا المسار التحديثي المحمول على تجديد المعنى دون إغفال الشكل قضية اللفظ والمعنى من جديد في الشعر، وهو مبحث قديم، لذلك كثيرا ما نتساءل اليوم : انهتزُّ طربا لعبارات التصوف عند الغزّي، أم لأن المعنى على قدَمه يظهر كأنه ابن ليلته؟ وهل أمكن لهذه المادّة في كتابة الشعر أن تجيز للشاعر لقول قد لا يقوله غيره ومنها القول في الغيبيات والمقدّس؟

محصّل القول في المنجز الشعري التونسي: إنَّه ينخرط عموما ضمن أفق التلقي العربي منذ مطلع القرن الفارط باعتبار اندراج التجربة في سياق محيطها العربي الاسلامي، وما شهد من إعادة نظر في آليات كتابة النصوص، ولم يكن الشعر التونسي متأخراً عمَّا شهدته العراق مع: السياب، ونازك الملائكة، كما لم يتخلف على دعوات يوسف الخال، وعلي احمد سعيد، وصلاح عبد الصبور، كما عرف اقتراباً نظرياً وعملياً من إبداعات شعراء الأرض المحتلة.

إلى تلك الخاصيَّة التحديثية العامَّة التي انعكست على المنجز بناء وصورا تنضاف مجموعة أخرى من الخصوصيات المحليَّة، فالشاعر التونسي في بحثه عن التميُّز ابن مدرسة ليبرالية في القراءة، ومن مزايا هذا المنجز أنه في الستينات منه، وإلى حدِّ اليوم نجد أنَّ السواد الأكبر من كتاب النصوص إما جامعيون أو من خريجي الجامعات التونسية التي انفتحت منذ الستينات على المنجز الإبداعي والنقدي للمدارس الفرنسية، لذلك عرفت الساحة

ظاهرة الشعراء النقاد أمثال: المنصف الوهايبي، وعزالدين المدني، ومحمد الغزي، والمولدي فروج، وهو ما جعل المنجز الشعري التونسي يأخذ في كلِّ مرة من ناصيتي التحديث والتأصيل، ويُجري النُّقاد مناهجهم على هذا المشهد، وهم على اقتناع بأن هذه النصوص تتوفَّر على خلفية قرائية حداثية، سمحت للمبدع التونسي أن يقدِّم نصًّا يسعى إلى الانتشار بلغة قدَّها من جميل العربيَّة، ومن صور استقاها من تنوُّع القراءة، ولعلِّي أزعم أنَّ هذا النَّص في مسار التحديث الذي عرف خبر كلَّ الهزَّات، واستوى بما يسمح له أن يطاول درر الشعر العربي الحديث.

الهوامش

(1) نفسه، ص 103.

(2) محمد المصمولي «القصائد المضادة»، تفجير دائم للقوالب، مجلة الفكر، السنة 18، عدد1، أكتوبر 1972م.

(3) مصطفى الكيلاني، مرايا العتمة، نقوش عربية، تونس 2009، ص 224.

(4) عز الدين المدني، الأدب التجريبي (اسسه وغاياته)، مجلة الفكر، السنة 15، عدد 3، ديسمبر 1969.

(5) آمال موسى، أنثى الماء، تقديم الديوان، دار سيراس 2005.

(6) محمد الصالح بن عمر، موقع http://www.shehrayar.com/ar/mpde 2110/mode 3268.

مرايا متشظية

سمير سحيمي(*)

للرّمل حبّات

تغني بعض أدوار

بصمت

وللفقراء

أوجاع..... وأوجاع..... وأوجاع..... وأسئلة بسيطة

يمضغونها

بصمت

وللعدل صورة تجريديَّة

غائبة عن متناول الواقع

* * * * * * * * *

قا تقترف ذنباً بحقك

(*) تونــس.

إنَّ حقي فيك

بعض الذِّكريات

على الأقل

ومسافة التأثيث

بين حُبَيْبَتَيْ قمح..... بنفس السُّنبلة

* * * * * * * * *

فكر ولا تنس المسافة

بين عطر الورد...... والوردة

فالعطر

من كلماتي

تباركت الأرض

سوف عبيد(*)

هي الأرض قالت: كفاني تعبتُ
ويمضي بدون اِهتمام بَنُوها

تباركتِ الأرضُ حُسنا وخصبا
وفاتَ الأوانُ وما أنقذوها

هي الأرض منذ القديم جِنان
وقد عاث فيها فسادا ذوُوها

برغم الجراح برغم النُّواح
تمادَوا... وما شعرةٌ حرَّكوها

(*) تونـــــس .

هيَ الأرض...أسلافنا الأوَّلون
وبدءًا بفطرتهم أنصفُوها

زمانا... كمثلِ الفراشات عِشنا
زمانا... ويا ليت دام نزيها

فَرَاحَ الغزال أليفا زمانا
زمانا...هيَ الخيلُ ما حمّلوها

فكيف الخيولُ دَعَوْهَا لسرج
وهَلاّ... بغير العصا...ذلَّلوها

عِصيٌّ قد اِعتادها القوم كُرْهًا
وأخرى مع الوقت هُم شرَّعوها

وما مادت الأرض يوما ولكن
على القهر والعسف قد عوَّدوها

فكم غابة قدَّموها لِنَارٍ
وكم مرَّةً أبْحُرا... لوّثوها

هيَ الأرض مُزدانةٌ بالفصول
بشتّى الزُّهور... إليهم تُريها

ومِعطاءةٌ عند كلِّ العصور
وما أمسكت ما عليها... وفيها

عصافيرُها رفرفتْ شاديات
هَلِ الشَّوقُ والذّوقُ أن يسجنُوها

هي الأرضُ مَهما قسونا عليها
ومهما سلكنا ضَلالا وتِيها

نؤُوبُ إليها وإن طال عُمرٌ
وفي حِضنها نحن نُلقي الوُجُوها

الشاعر يوصد الكون

شفيق طارقي (*)

قبل غروب الشَّمس بخمس دقائق
أوصد باب الكون
أفاجئ نفسي متلبّسة بطواسين الشِّيخ
أسقط سهوا من طيّات مذكِّرة
وفي شرفات الذِّروة أهطل مطرا
أتذكَّر بيتا للمتنبّي
وأبا ذرٍّ
ألقي عصاي فيسعى العالم خلفي
وأطفال يختصمون على اللاَّ شيء
أشيح عن الأسماء الحسنى غموض دلالتها
يتراءى لقلبي (كونفشيوس)
وباقة ورد في موكب تأبين

(*) تونس.

جمع بوهيميِّين على نوق عرجاء
هياج امرأة في منتصف القرن الرابع
نسيت خلخالها عند النّبع
كانت تشبه جارتنا
...
يا للرَّوعة هذا الشَّاعر نصف نبيٍّ ...

خلل سردي

أصادف (تودروف) وسيميائيًّا يتلذَّذ لا شيئاً
سرب جنود يعترفون بخيبتهم
وتدافع بوذيِّين على حرَّاس المعبد
كفُّ صديق خانني منذ قليل
حور عين كنَّ يقمن الليل
وأحزمة ناسفة في مرقد شهوتنا
أضرحة لشيوخ بلهاء
حبل غسيل يحمل جسم الجارة
أجلس كفِّي كالبهلول على سترتها
يا للَّعنة جنَّ اللَّيل
ولم تفتح شرفتها
لم ينتحر الرَّاوي ولكن ثمَّت في ترتيب القصَّة
خلل سرديٌّ ...

إملاء ذاتي على نمط الأكروستيش

عبدالرزاق الجملي(*)

عين أعادت الأرواح للنخل الذي مات واقفاً وماعادت الخطاطيف تؤثث خراب الحروب والفتن

باء بأي ذنب ستغطي سيدتي الموضة ظهور بناتها وقد هبطت سراويلها في المدن؟

دال ديك أنا أصول أجول مثلك لحظة ودجاجة فيما تبقى من الزمن

ألف أين الذي كان يؤانسنا واختفى فجأة مثل ريح بعثرت أحلام السفن؟

لام لاتقل لي كان عندي وطن مثلهم ثم توارى منذ شاءت الأيام أن يمتحن

راء رأيت في المنام أني أذبحني والله يهديني حروفا أعلقها حولي فتصير حماما إذا الليل جن

(*) تونـــــس .

زاي زغاريد النساء تمزق الصمت خلف نعش الشهيد الذي مات
وما هم بهن
ألف أتانا حديث الهوى والشباب مرة وضل الطريق إلينا فخاب
واندفن
قاف قد مضى نصف العمر أو أكثر نحن ضربنا في
الأرض وطرحنا و جمعنا و قسمنا فوجدنا صفرا وسرابا ورمادا و
قليلا بل كثيرا من الشجن

قصائد الظل

فاطمة بن محمود(*)

هكذا

بغباء مفرط

إني أحرِّرك مني

أيها الظلُّ.

= =

!!عجبا ..

رأيت الملك يمشي..

حتى ظلُّه

يتبعه .. صاغرا.

= =

أحيانا

(*) تونـــــس .

لا أطيق سواي ،

أفرُّ من بيتي في القصيدة

لا أحتمل ظلِّي يعرقل

خطاي.

= =

عندما أهمُّ بالدخول إلى

بيتي

أطوي ظلِّي..

وأخبئه عند العتبة .

= =

عندما تغيب الشمس

يختار الظلُّ أن يتوارى

يشعر .. بالإحباط .

= =

كلما غاب ظلِّي

أشعر متعة

أن أكون .. وحدي.

= =

ظلِّي .. بلا ملامح

مُخبر .. متنكِّر.

= =

يحتاج ظلِّي

فانوسا كهربائيا

ليدخل بيتي

مثل لصٍّ.

= =

أشمت بظلِّي

يدخل البحر معي

ولا تتبرَّد.. شهوته.

= =

أقدِّم عزائي للظلِّ

يعكس كل الألوان

في الأسْوَد

هو دائما .. في حالة .

حِداد.

= =

إذا كنت وحدي

مع ظلِّي
هل يقتحم الشيطان
خلوتنا .؟

= =

ظلِّي أعمى
تقوده .. خطاي

= =

ظلِّي كائن غامض بلا إحساس
لا يشعر بالبرد أو بالحرِّ
لا يتوق للحرِّية
لا يحتجُّ
لا يخترقه الرَّصاص..
كم هو بلا معنى.؟

= =

يظلُّ ظلِّي ضالاًّ
حتى.. يلقاني.

***

الآن فقط أدركت كم أنا غابة

فوزية العلوي(*)

وكم هي مورقة أطرافي !
وكم عظيم هذا الشلال النّابع داخل قلبي !
وكم هي
باسقات نخلات الوقت في تقويمي
الشخصيِّ !
الآن فقط أدركت أني أنا الأرض التي لا تعرف الحقد
وأنا الصبّار الصابر على العطش المرُّ
والناقة السابحة في أبحر الرّمل العاتية
والشمس التي تعرق
ولا تكف أبدا عن رعاية القمح حتى تسود أهدابه
وعن تقبيل الخوخ حتى يذوب من الخجل
الآن فقط أدركت كم فسيحة الكفِّ أنا !

(*) تونـــــس .

وتوتيَّة الأصابع

وفقيرة الرَّغبات !

وكم عيني منبجسة بالدمع الحلو !

وكم مشرعة الرّوح على بوّابات اللغة الكونيَّة !

مالي إذ أراك تدمع عيني ؟

وإذ أنا أنصت للمطر الهادر في صوتك

أستحيل حلزونا طفليًّا ؟

وما لي إذا نشقت عن بعد

ريح الخريف في خيالك

أستحيل سفرجلة مفلَّجة الأضلاع ؟

رائعة أنا على مرِّ الدموع

وموقنة بالضوء

وثائرة على الصخر الجاثم كالعنقاء

ورافضة للخجل الكاذب

والوساوس الإقصائية

والقوانين التي تعدم لساني

وتحيلنا على مرِّ الوقت ببغوات ورقية

رائعة أنا لأني لاأطلب منهم شيئا

ولا منك

وأوغل أوغل في درج الورد لفيروز

وأشتهي صحبة القمر إذ يذكرني بك

وأشرب من ماء المزراب الممزوج بالكلس

وأشوي أكواز الذرة في الخريف الآتي

وأدسّ مشط أمي القديم في درج قلبي

وأحلم بك إذ تناديني صور الغزلان في مخدتي

ولا أعلم أحدا بما أنا فيه

غير قصائدي التي تشبهني في يتمها

وروعتها الأبدية

في انتظار أن يقرأني قارئ يتيم

يبتسم لنفسه ويهمس:

كم رائعة هذه الشاعرة لو كانت موجودة

يوليو 2012

تمارين في التأمل

محمد الخالدي (*)

يُغمض عينيهِ،
يسوِّي جلستَهُ،
يتنفَّس وهو يغوص عميقاً في عالمه السرِّيِّ
ويزفر مثنًى ورباعَ كمن يطفو
من لُجٍّ لا قاع لهُ.
يتنفَّس ثانيةً
يزفرُ ثم يُعيد الكرَّةَ تلو الكرَّةِ،
يغمره خدرٌ ينسابُ ألذَّ من اللذَّةِ،
يبدأُ معراجه في اللامتناهي
وسْط غلائل من نورٍ
مخفوراً بالموسيقى وتراتيلِ الصوفيِّينَ،
يحطُّ على جُزر من يشْبٍ وعقيقٍ

(*) تونـــس.

لم تخطرْ قطُّ على بالٍ
يسبَح في أنهار الشرق جميعاً
فيخال الأنهارَ جميعاً تتعانقُ
كَيْ تُصبح نهراً يحمل كلَّ الأنهارِ....
يرود تخوماً نائيةً
تُطوى الأرضون ويُزوى الزمن الهاربُ،
يوغل في اللامتناهي لم يرتده سواهُ
وإذْ جنَّات تجري من تحت مباهجها
الأنهار الكسلى.
يسبح فيها البجعُ الأبيضُ
أسراباً.... أسراباً
* * * * * *
مرَّ زمان لا يدريهِ
وحين أفاقَ رأى الكأسَ
إلى النصف تَلألأُ
فيما كانت آلة تسجيلهِ
توشك أن تفرغ شحنتها

هكذا لي بدا

محمد عمار شعابنية (*)

تلك أَسْوأُ معزوفة
عندما هيَّأتْ لحنهَا
لم أحرِّكْ على وقْعها وتَرَا
ثمَّ وهْيَ الغريبةُ
لم أقتربْ بدمي من تفاصيلها
قلتُ: لا بُدَّ لي من مُفارقةٍ حُلْوَتيْنْ
أوْ مفارقة ذاتِ سبعة أرباع معنى
عسى الرُّوح إذْ تنتشي تتجلَّى
وتحلِّق بي
بين بُعديْن موسيقييْنْ
... كل بُعْدٍ تقاسيم فنٍّ جديدْ

(*) تونـــــس .

وارتقاءٌ إلى قمَّة الملْحَمــهْ

حين أظمأُ يُمطرني بالنّشيدْ

ويَرَوّض لي فكرةً مُلْهِمــهْ

أشتهي أنْ أراقص فيها قصيدْ

لم تُقَلِّمْ أظافرَه العوْلمَــهْ

لا أراني سوى فيه أمضي بعيدْ

كاسرًا أذرُع اللغة المُبْهَمَـهْ

علَّ شيخوختي بعد عُمْرٍ مديدْ

لا تُتَعْتِعُها ليلةٌ مُظْلمَهْ

كالعقيد الذي

خاض ستين حربًا وحرْبًا تزيدْ

وانزوى في مَعاشٍ كئيبٍ بلا أوْسمَهْ.

قلتُ هذا إذنْ

وتخيَّلتُ ما لمْ يُحدِّثْ به الأصفهانيُّ

عن عُودِ زريابَ أوْ ريشة الموْصلي

فتهيَّأَ لي

أنني صرتُ أملك مزمارَ داوودَ

أوْ هكذا لي بدا

صرتُ أعزِفُ...

والصوْتُ يعزِفُ...

والصمْتُ يعزِفُ

والقلبُ ينْزِف

مثل الربابة في الليْلِ

والشمس واقفة فوْق رأْسي

على رأْسِها الطَّيْر تُصغي إلَيّ

ربما حين يأسَرها نغَمي

تتدفَّق دفْئًا عليّ

وانتظرتُ الصدى

كان يخرج من قاعِه الحلزونّيِ رَجْعٌ

فيأْتي خَفِيتًا بطيئًا

كما تخرج الشّاةُ من جِلْدها حيَّةً

أو كما يتَوَجَّع بين الأنامل حرْفٌ

تخبَّطه العُقْمُ عُرْيانَ مُضْطَهدًا.

هكذا لي بدا

والذي ليس لي الأمر والنَّهي فيهْ

أنّني صرتُ أنفَخ في الرِّيحِ

أو ربَّما تُتْلف الريح صوتي

لتبعثر ترنيمتي بين سكْتٍ وتيهْ

تلك أغرب أغنيّةٍ

كيف أخرج من صَدَأ في مقاطعها

كي أجفِّف حنجرتي

من رذاذ بطعم الرَّصاصْ

لا مناصْ

إنَّني الآن مثل اليمام المحاصرِ

أبحثُ عن منْفذٍ للخلاص

فالأناشيد كهربها الوقتُ

والجوْقة اندثرتْ

والكمانات شاخصةٌ

في زوايا مفخَّخةٍ

والأغاني مهدَّدة بالقصاصْ

وأنا...

مذْ تجاوزتُ سنَّ النُّبوءة

من غير معجزة أو كتابٍ مبينْ

لم أزلْ واقفاً

أتفحَّص وجه الكهولة في شُرْفة العُمْر والذكرياتْ

كيْ أرتّب أحداثها من أواخرها

مثلاً...

منذ يوْميْن مرَّتْ على عجلٍ نَمْلةٌ

وهي تحمل في فمها قمحةً

حين حيّيْتها لم ترُدَّ السلامْ

خوْف أن يسقط الحَبُّ من فمها

وأنا حبَّتي

سقطت في مجاز الكلامْ.

أمومتـــــي

منى بعزاوي(*)

رقصت رقصة المجانين
على زمن العابرين
اقتلعت من الأرض الجذور
ودونت المراسيل
الرقصات هزت حواسي
ودغدغت مشاعري
انسدل العشق على فؤادي
وانسدل الظلام على رمادي
ربما أحبيت تاريخ جهادي
أو ربما عانقت أوتار أحزاني
الحواس نطقت إحساساً
والإحساس تزوج إحساسي

(*) تونـــــس .

فصرت حبلى بأنفاسي
وأنجبت طفلة أحلامي
سكنت رحمي وأوجاعي
وحررتني من مكاني
اليوم صرت أمًّا بأمومتي
لقد أنجبت حريتي

أُقسِّم جسمي في جسوم كثيرة

ناصر سامي(*)

المستحيل
أنا الذَّي علَّمته أن يستحيل
وأن يريق دمائي
لتفيض في وجه الزَّمان سواحلي
ويمدُّ في جسم الظَّلام ضيائي
ما ممكن إلاَّ ومنِّي ماؤه نورا
يساقط من فتوق سمائي
أستصحب الغابات وسط غنائها
وأمدُّ لبَّ القول للشّعراء
أمتدُّ في الكاف الَّتي في فكرتي ضوء
وأطرح في الدُّنى أسمائي
وأمدُّ في جيم القصيدة أضلعي

(*) تونـــــس .

فتصير أضلاع الوجود نسائي
هل كنت من قبل الخليقة أحرفا
أم كنت حين حبلت بي يا يائي
نهرا صغيرا في سفوح الأبجديّة
أم ترى فيضين من أضواء
يتسلّلان لينحتا أسطورتي
في لحم هذا الغيب في العلياء
ماذا أريد من الدُّنى؟
مجدا وبي قلق الدُّهور يقيم في أرجائي
أسري وأعرج لا أرى إلاَّ صدى لهبي
يمهِّد بالرُّؤى صحرائي
هل كنت وحدي والعواصف في دمي
أستيقظ الأسلاف تحت ردائي
وأعيد تشكيل الحقيقة كلِّها
من ضلع إنسانيتي العوجاء
هل جئت للدُّنيا بضوء راعش
لأخاف من ريح الأذى الهوجاء

ما ممكن إلاَّ ومنِّي ماؤه
وغصونه الخضراء تحت سمائي
أبني بيوتا في الظِّلام وأنهرا
وأدقُّ في جسد الهواء هوائي
سيجيء طير ربَّما ليقول لي:
صغ من جناحي أحرفا يا رائي
طر بي بعيداً في الضِّياء
وهزَّني
لأصيِّر الأكوان في إنشائي
طوفا لتعبر كائنات الأرض
طوفاناتها وتردَّ لي عنقائي
عنقاء ماذا يا ترى؟
وأنا هنا في وحدتي مستوحد كالياء
أرمي على صدر السَّماء سحائبي
وأمدُّ في قلب الوجود ضيائي
سالت دمائي في عروق الكائنات
وأزهرت آيا وبعض غناء

في كلِّ نبض فكرتي ممدودة

لكنّني كالنّقطتين بياء

أهوي

فلا تمتدُّ لي أسطورة جسداً

ولا ترعى يد الصَّحراء في ترحالها سفني

ولا يعطي الزَّمان إلى يدي يده ولو بجفاء

كيف كان الشابي يكتب قصيدته؟

محمد الغزي(*)

كان الشعر التونسي في مُستهلِّ القرن العشرين مشدودًا إلى السّنّة الشعرية يسترفدُ أصولها، ويُعيد انتاج عناصرها، مُحتذيًا أنموذجًا قائما في الذاكرة، اكتسب من أثر تكرارٍ بعد تكرار قداسة مُتوهَّمة.

هذا الشعر الذي استعار من «شعر الإحياء» صعودَهُ إلى الينابيع... قَصُر عن مُحاذاة «القصيدة الأمّ» ومُحاكاتِها، ونظمِها على وَحْي نفسه مثلما كان الشأن بالنسبة إلى الشعر الإحيائي في المشرق العربي، فجاءَ: «قليل الماء» «لا يَكشف إلاّ عن زَبَدِ النفس وغُثائها» على حدِّ عبارة: أبي القاسم الشابي

لقد أَدَار الشعراء التونسيون في النصف الأول من القرن العشرين من أمثال: خزندارو الكَبَادي والقصّار، قصائدهم على الأغراض القديمة مُستحضرين بهاءَ الديباجة الأولى، مُقتفين

(*) تونــــس.

أثرَ القُدامى في صياغة اللفظ وإجراء المعنى. فهم شعراءُ «السليقة العربية» يرُدُّون عَنها غوائل الزَّمن وعواديَ التاريخ، لتبْقَى مُحتفظةً بصفائها الأول ونقائها القديم؛ فهي جوهر ثابتٌ وما عداها أعراضٌ زائلة... حتى «الشعر الاجتماعي» الذي كتبه بعض الشعراء من أمثال محمد السويسي، وانعطف على أغراض جديدة كالأغراض الوطنية والسياسية، أجروا عليها قصائدهم، لم يتحرَّروا من ذاكرة القصيدة؛ القديمة صُوَرًا وتراكيب وإيقاعًا، بل رُبَّما حُمِّل أثقال الفكر، فجاء مُبتسَر الصّورة، مُتهَافتَ اللغة، ليس له من فضيلة الشعر غير إقامة الوزن، وعقد القوافي.

لهذا التبس الشعر التونسي بعضُه ببعْض، وبات يحمل في نَظر الشابي: «ملامحَ متشابهةً، وأساليبَ متقاربةً، وأرواحا متماثلة... كأنّها مُنتَسَخة من أصْل واحدٍ مخبوءٍ في عالم الغيب».

يذهبُ الباحث خليفة محمد التليسي، إلى أن بلاد المغرب قد لبثت خلوًا من الإبداع الشعري، فإذا ما كتبت، استعارت أصابعَ الشعراء المشارقة وحبرَ أقلامهم... حتى أضحى كلُّ شاعرٍ فيها يستحضر شاعرًا مشرقيًّا يتلبس به ويَتَسَمَّى باسمه. فبلادُ المغرب أعرضت عن بدعة الشعر وأقبلت على «الفقه» والنقد تتعاطاهما... حتى كان الشابي، فأسكن الشعر بلادَ المغرب.

بدءًا من سنة: (1927) شرع الشابي في نشر قصائده في الصفحة الأدبية التي تضمُّها صحيفة النهضة الأسبوعية. وقد

بَدَت هذه القصائد غريبة على أُلُفتها غامضةً على وضوحها، تُحِيل على ذاكرة موشومة بنار نصوص جديدة. وربّما استهجنَها البعض لخروجها «على سبيل الأعراب واتِّباعها آداب الأغراب!».

لقد روَّج الشابي مثلما روّج بقيّة الشعراء الرومنطيقيين أنّ الشعر هو: التدفُّق التلقائي للمشاعر، الذي تنتفي معها الإرادة، بحيث تصبح الكتابة ضربا من الإلهام، والكشف، ويصبح الشاعر صورة للكائن الأسطوري الذي يرى ما لا يراه الآخرون. فالشعر، وِفقَ هذا المنظور، ليس نتاج كدِّ الرويَّة، وثمرة تأمُّل ومشقَّة وإنَّما هو جملة من «الواردات» التي تستغرق الروح والقلب فيسترفدها الشاعر، ويحولها الى نصٍّ يضجُّ بالحياة، ويمور بالحركة. فالشعر، من خلال مذكّرات الشابي، ليس فعلَ استنساخ يتمُّ بمقتضاه استرجاعُ أشكال في الكتابة مركوزة في الطّباع والعقول؛ وإنما هو فعلُ ابتكار... ابتكار أشكال جديدة قادرة على الإفصاح عن جَوْهر التجربة الحديثة. فالكتابة مثل الحياة لا تتجلَّى على هيئة واحدة مرّتين، كُلُّ تجلٍّ يأتي بشكل جديد ويذهب بشكل قديم.

هذا ما كان يردِّده الشابي في مذكِّراته، ويلوح له في قصائده لكن هل الشابي كان فعلا رجلا يشافهه الغيب بالخطاب فيتحوّل الشعر عنده إلى فعل إنصات واحتضان للمطلق، أم كان شاعراً يجمع بين كدِّ الرويّة وعفو البديهة، ويؤاخي بين الدربة والتأمُّل العقليِّ.

بعبارة أخرى نسأل:

هل كان الشعر لديه إلهاما ووحيا ، كما كان يردِّد في مذكراته أم كان صناعة ومجاهدة وثمرة جهد إراديٍّ ؟

سنجيب عن هذه الأسئلة مستأنسين بكتاب (المداد الحي) الذي يضم آثار: أبي القاسم الشابي، الشعرية والنثرية بخط يده، والذي أصدرته وزارة الثقافة التونسية ضمن احتفائها بالذكرى المئوية لميلاد شاعر تونس الكبير.

قيمة هذه الوثيقة لا تكمن، في نظرنا، في معرفة القصائد التي اختارها الشاعر لديوانه: (أغاني الحياة) والقصائد التي استبعدها، كما لا تكمن في طرائق ترتيبها، وأساليب كتابتها وإنما تكمن قيمتها في المسودات التي ضمتها والتي تكشف لنا عن مختبر الشاعر السري، ومراحل تخلق القصيدة لديه.

كثيرًا ما ادعى الشابي أن الشعر عنده بديهة وإلهام، فهو لا يكابد القول ولا يعانيه، فالمعاني إذا أخذنا بعبارات الجاحظ تأتيه إرسالاً، والألفاظ تنثال عليه انثيالاً. ففي إحدى رسائله يذكر على سبيل المثال أنه كتب قصيدته: (نشيد الجبار) أو (هكذا تكلم برومثيوس) في شبه (نوبة شعرية) إذ استيقظ ذات ليلة على الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، بعد أن لجت به الآلام، وضربت به في كل سبيل ويتبسط في الحال التي كان عليها فيقول: لقد كاد رأسي ينفجر، وأحسست أني لابد مشرف على الجنون لو دام بي ذلك الحال إلى الصباح، ثم يردف الشابي قائلاً: ثم

تطورت نفسي في غمرة ذلك الألم، فبعد أن كانت معذبة باكية في ظلمة أحزانها، تكاد تجن من الأسى، انقلبت ثائرة هائجة واثقة من نفسها... وتحت تأثير هذه الحالة نظمت: (نشيد الجبار) وكأنما ألقيت عن منكبي عبئاً ثقيلاً، وقد نظمتها تلك الليلة، ولكن نفسي لم تنهض للكتابة ولو (هكذا) كلمة منها... وأفقت من الغد، فلم أجدني قد نسيت منها كلمة واحدة... كل هذه الرسالة تؤكد أن الكتابة، لدى الشابي تدفق حر للمشاعر، تنتفي معه الإرادة، فهي إذا أخذنا بعبارات: جابر عصفور، أشبه ما تكون بالنبع الذي يفيض من الداخل إلى الخارج، من غير أن يكون للشاعر دور في توجيه حركة تدفقه، أو الحد منها. فالشابي في واقع الأمر يتقبل القصيدة ولا يكتبها، ينقلها من الداخل إلى الخارج، فهي مكتملة داخل النفس قبل أن تستضيفها اللغة.

لكننا إذا عدنا إلى مسودة القصيدة التي ضمها المداد الحي وجدنا أنها ككل القصائد ثمرة جهد ومكابدة واعية، استندت في كل مراحل تخلقها إلى الدربة و المهارة و التأمل العقلي المتأني. وإنه لمن الممتع حقا تتبع ولادة القصائد من خلال هذه المسودات، فكل صفحة من صفحات هذه المسودات عبارة عن لوحة تتداخل فيها الحروف، بالسطور بالأرقام بلطخات الحبر تداخل التسوية والتشابك... فالشاعر يكتب من خلال الشطب يضع لفظة محل أخرى، يثبت بيتاً على أنقاض بيت ثان... ثم يستدرك من جديد، فيعود على ما كتبه بالمراجعة فالشطب .

كل المسودات التي اطلعنا عليها تؤكد أن القصيدة لا تكتب من خلال ما ارتضاه الشاعر وأثبته فحسب، وإنما تكتب من خلال ما محاه واستبعده أيضاً. وإذا كان الديوان المطبوع يتكتم عما ألغاه الشاعر، وشطبه، فإن كتاب المسوَّدات تبوح به، وتكشف عنه فاضحة بذلك لعبة الكتابة، معلنة عما استتر من قوانينها.

إنَّ الشابي لا يستقبل القصيدة «جاهزة» مكتملة ولكنّه يتعهّدها بالنظر والتنقيح، فيثبت ويمحو، ويقدِّم ويؤخِّر، ويستبدل بيتاً بآخر.. وهذا يعني أنَّ الشاعر لا يستخدم حاسّته الشعريَّة فحسب في كتابته القصيدة، وإنَّما يستخدم أيضا حاسَّته النقديّة فتتحوَّل الذات الناظرة إلى ذات منظور إليها، ويبدأ السعي إلى إحكام بناء القصيدة الشكلي، وهو التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وإيقاعات وهذه «العقلانيَّة الفنيَّة» نجدها تتلامح في قصائده المخطوطة حيث تتحوَّل الكتابة إلى ضرب من الجهد العاقل والمكابدة الواعية.

لئن تعودت دور النشر الأوروبية على نشر مخطوطات المبدعين ومسوداتهم لتكون عونا للنقاد على استقراء تجاربهم، فإن دور النشر عندنا لم تلتفت إلى تلك الوثائق المهمة، ولم تولها العناية التي تستحق .لهذا يعد المداد الحي أول كتاب عربي ينهض بهذه الوظيفة، وظيفة جمع مسودات شاعر، ومن ثم وظيفة تعريف القارئ بمراحل تخلق النص الإبداعي والكشف عن ولادته المتعسرة.

لوحات أنثوية...

سحر محمد مجلي(*)

اللوحة الأولى

وحين تلثمني تضاريس الشحوب
إني لأقسم لن يعانق ثغرها إيايا..

أنا إذ سئمت العيش في عبث الدروب
لا ألمح المشتاق يعزف لحنه لسوايا..
أوااااه يانفسي وياكل الخطوب
رفقا فمابي حيلةٌ وقوايا. ..
عجزت وأرهقهها حنين للجنوب
وخطيئتي ليست سوى أنثايا...

(*) جيزان - السعودية .

اللوحة الثانية

يا أيها المجنون مهلك إنني في العشق لست كما الإناث المترعات..
أنا لعنة أجد الحياة بقربكم
وأنا تراتيل الليالي المُوريات..
أنا من أنا
أنا بعض أنثى بل بقايا من حكايا موجعات..
أنا لعنة خُلقت لتسلب آدما كل الحياة...
أنا من سكون الليل همسي
وأنا ابتسام الصبح أشرق مع جميل الأغنيات..
للحب كنت
ولن أكون مع الضياع مرافقا للتسليات...
أنا بعض أنثى
بل أنا كل الحياااااة..

اللوحة الثالثة

وحيث تحملني مراكب صبوتي أرسو
وبي شغف إلى رؤياك..
وأُلملم الأرواح أحملها إليك وأهتدي
إذ عانقت أسرابها عيناك..

وأجيء أركض حالما لعناق خُلدٍ
في ثراك مقيدا بحماك...

وأراك تبكي ثم أعجِب ضاحكا
ياأنت لاتبكي أنا أنثااك..

وهنا يلوح الثغر ختالا بوردات الخجل
متناغيا من سلسبيل رُباك..

عشق نخبئه وحان قطافه

فإليك مني ماأشتهته يداك...

355

رجل عقيم لا ينجب الأشجار

عبدالعزيز بادومان(*)

أطاردك من فم لفم
حتى حافة الحكاية
ماذا يعجبهم فيك وأنت عقيم
ولا تنجب الأشجار
أعرف أن الغلمان
رموك بالأزمنة البائدة
وبأخشاب الحقيقة
وبالبخور الأعرج
أعرف أنك
تصطاد الأكاذيب البيضاء
لتبيع فرائها الباهظ الثمن
وأنك تهرب من القبور المفترسة

(*) السعودية .

وتتطير من حوافر النهر
أعرف أن صدرك إصطبل للضحكات
التي لم تروض بعد
وأنك تقتلع الريح من جذورها
كلما هب الهوى

روتينك القاتل

عبدالله المحسن(*)

تنام باكراً وتصحو باكراً
تذهب إلى نفس المقهى صباحاً، تطلب نفس القهوة وأمامك منفضة
السجائر ذاتها
لكن بدون أعقاب سهرة البارحة!

تحاول محاربة روتينك اليومي،
بمكعبِ سكرٍ زائد في القهوة أو سيجارةٍ أخرى في القلب.

تغيِّر الطاولة المعتادة،
تذهب إلى طاولةٍ في زاوية المقهى علّك ترى العالم من هناك بشكلٍ
أفضل،
لكن النادل يأتي في وقته المحدَّد ويسألك نفس السؤال كل يومٍ

(*) السعودية.

وأنت لا تملك إلا نفس الإجابة:
كوب القهوة لكن بمرارةٍ أكثر!
تحاول التأخر عن الذهاب للمقهى هذا اليوم تصل وتجلس في مكانك المعتاد!

وعندما تنظر للخارج من خلف الزجاج،
ترى نفس الطفل يعبر صباحاً بدراجتهِ الهوائية
وكتبهِ المحملة ذاهب إلى ما لا نهاية
وأنت في مكانك المعتاد!

تفكر في شيءٍ جديد تكتبه
ولكن لا شيءوهذا روتينك المعتاد
يقتلك!

في نواحي البيد

عماد حسن العلويات(*)

كم غبتَ وحدكَ؟!
في أماسي التيهِ
مختنقاً
وتبحثُ عن شهيقِ المرأةِ المُثلى
لتلهمكَ انسكاباتِ العذابْ

لا ظلّ غيركَ تستبدُ
بهِ الرياحُ
على موسيقى غيبها
المنداحِ
في قلقِ احتباسِ
الكونِ
في دنيا التمزقِ والضبابْ

(*) السعودية .

ما كنتَ تدري
كيفَ جئتَ
إلى مجاهلِ وقتكَ المسمومُ
تنهلُ من تناهيدِ
اغترابِ الروحِ
في أملٍ شحيحٍ
من سرابْ

يقتاتكَ الشكُّ العصيُّ
وتنتهي
دوامةُ الأفكارِ
لا تلوي على لونٍ
يترجمُ بوحها
لحناً
موسيقاهُ اقترابْ

ها أنتَ تهذي
في نواحي البيدِ
لا أحدٌ

يُصيخُ لصوتكَ المبحوحِ
لا أحدٌ
يُزركشُ وقتكَ المنسيَ
أو يبقيكَ في قاعِ الكؤوسِ
مهمشاً
كثمالة الباقي
بخاصرة الشرابْ

وتسيرُ وحدكَ
باحثاً
عن اسمكَ الغافي
على وهم الحقيقةِ
عن بقاياَ موشحِ الحلم الذي
قد غابَ في ذاتِ اغترابْ

لا تدري من أينَ الطريق!.
إلى التجلي والعبور
إلى غياهبِ
نشوةِ المتصوفينَ
بفلسفات الانسكاب

وكأن ظلكَ في أقاصي
العتمة الأولى
يسيرُ إلى
احتمالات الفراغِ ملوثاً
بالعابرينَ
إلى نهاياتِ الجوابْ!.

ضاقتْ بكَ الساعاتُ
من وجعِ القُرى
ها قد توقفتْ
الدقائقُ
والتجأتَ إلى الغيابْ

حنيـــن

فاطمة الحكمي(*)

كأنه رمدٌ بالعين لا أرقُ

وشعلة تتهاوى وسط من عشقوا

يارب هذا الذي يندى وينسحب

عمرٌ من الورد أم ورد ويعتبقُ

هذي جراحي وموتي كلهم رسموا

خطا شفيفا وعنه القلب متفقُ

أريدني طفلةً يارب يسكنها

حلمٌ سخيفٌ وثوبٌ كله مِزقُ

كل الذين من الذكرى مضوا عني

كأنهم في تفرقهم قد اتفقوا

البسملات تحيط القلب في صغري

(*) السعودية .

والجرح يكبر ـفي روحي ويأتلقُ
وكل مابي حنين هادر بدمي
عن الطفولة أو عن كل من نفقوا
قامرت بحري حتى صار يكبرني
فلم يعد غير من ماتوا ومن غرقوا

الشاطئ.... والبركان

محمد يوسف أيوب(*)

أبحرت سفني
إلى شاطئ عينيك
حيث الأمان
وحيث النخيل
وحيث الظلال...
فخاضت بحراً لُجيَّ الأمواج
وقعت آلاف الأميال
بلحظة شوق
وومضة حب
فلغة القلب
تجهل كل لغات الأرقام
فكل المسافات

(*) سـوريا .

والحدود

والتأشيرات

والجوازات

لا تعني بلغة

القلب

الشوق

الوجد

سوى لحظة....

***

ورست سفني

في شاطئ العينين

وبر الأمان

فابتسم الشط

وغنى النخيل

وتعانقت حمامتان

بمنقارين

من وجد وحب

وغطى القمر وجهه

خفراً وحياءً

وتوارت الشمس
خلف الحجاب...

***

وبلحظة طيشٍ
وومضة حقدٍ
ثار بداخلي البركان
وأرسلت الشمس شواظاً
من نار
ودخان
فطارت الحمامتان
تهذيان
تباً لك:
أيها الإنسان!
وأطل القمر برأسه
ينظر
ماذا جرى...؟
فوجدني وحيداً
شريداً
طريداً

فسقطت من عينيه دمعتان

على جسدي المبتل

ببقايا البركان...

***

فأشرعت سفني

من جديد

لأنني عرفت

أنني

لم أصل

بعد

إلى بر الأمان...

الشـــعـــراء

مي محمد(*)

يتأرجحون على كل غصن
يتسولون من كل خانة
يمطرون أمجاد الحُزن
يحيكون حُبًّا
يتعثرون بين أمواج الخيال
ورصيفين على أجنحة القمر
فوضى الجنون إيقاع
رهين وترين
وقصبة فتنتها تُفتش
عن المُدن النائمة على كف السماء
النبيذ والأبجدية توأمان
كلما استيقظت فكرة

(*) السعودية .

علقوها على يافطة الإلهام
لتتحدث الأساطير ثملة
الشعراء يزرعون أصابع قلوبهم
دون تحديد نسل
للكلمات المتقاطعة
على خرائط العاطفة
وفي عرين حسٍّ
يتلون كفايتهم
لحظة انعتاق خطوات الشِعر الحرّ
وينتظرون ما تقوله
القصيدة وريشتهم الأخيرة

مفهوم البيت وحدوده في شعر التفعيلة

عبدالغني حسني(*)

تقديم:

على الرغم من مرور حوالي سبعة عقود على بدء التجربة الإيقاعية للشعر العربي المعاصر، فإن الحركة النقدية المواكبة لها ما تزال إلى الآن قاصرة عن كشف منجزاتها الحقيقية وإضاءة ما غمض منها. بل إن هذا النقد نفسه كثيرا ما زاد من غموض هذه التجربة، بسبب عجزه عن الفهم الصحيح للقضايا الإيقاعية الجديدة، أو بسبب خضوعه لسلطة المنهج التي حلت محل سلطة النص(1)، أو بسبب السعي إلى التضخيم من بعض التجارب الحداثية والإعلاء من شأنها على حساب تجارب أخرى.

ولئن كان أهم ما حملته تجربة الشعر المعاصر في مجال الإيقاع هو تحطيم بنية البيت التقليدي، فإن المتتبع لما أنجز حول هذا الموضوع في الساحة النقدية، يلاحظ اضطراباً كبيراً بين النقاد في تقدير نسبة الخرق التي حققها هذا التجديد. ويشمل هذا الاضطراب جانب المصطلح، كما يشمل حدود هذه الوحدة الجديدة، وبعض القضايا المتفرعة عنها؛ كالتدوير والتضمين. فلا يجد المتتبع نفسه إلا أمام نتيجة تتمثل في ضبابية هذه الوحدة وعدم قابليتها للتحديد.

(*) المغرب.

ولا تخرج الدراسات النقدية المواكبة لتجربة الشعر المعاصر في تسميتها لوحدته الإيقاعية الجديدة عن مصطلحات هي: الشطر الشعري، والسطر الشعري، والجملة الشعرية والبيت الشعري. وكل مصطلح يخفي خلفه تصوراً نقديا خاصا لهوية هذه الوحدة ولحدود الخرق الإيقاعي الذي تمثله. وهذه التصورات تبدو عند الاستقصاء شديدة التباين فيما بينها في درجة اقترابها أو ابتعادها من المنجز الحقيقي لتجربة الشعر المعاصر.

1 - الشطر الشعري:

هو مصطلح يعود إلى نازك الملائكة. ففي الباب الثاني من كتاب «قضايا الشعر المعاصر» الذي خصصته للمميزات العروضية للشعر الحر أفردت فصلا بعنوان «الشعر الحر شعر ذو شطر واحد» اعتبرت فيه الكتابة بأسلوب الشطر من أهم ما يميز الشعر الحر عن شعر البيت، مستلهمة هذه التسمية من الأرجوزة التي اعتمدت الأسلوب نفسه، حيث تقول: «وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى»[2].

غير أن هذه التسمية لم تجد لها صدى لدى النقاد، كما أن الشعراء أنفسهم لم يلتزموا في شعرهم بما استوحته من نظام الأرجوزة، وبما قيدتهم به من ضرورة إنهاء كل شطر بقافية، وعدم جواز الجمع بين تشكيلتين مختلفتين لها.

ولم نجد من النقاد المعاصرين من تبنى هذا المصطلح سوى الباحث سعد الدين كليب، في كتابه «وعي الحداثة»، فهو يقول متحدثاً عن الشاعر بلند الحيدري: «وغالباً ما يميل بلند الحيدري إلى التشطير المتلاحق والمنتهي بقواف متنوعة، من مثل قوله:

نفس الطريقْ

نفس البيوت، يشدّها جهد عميقْ

نفس السكوتْ

كنا نقولُ: غدا يموت وتستفيقْ

من كل دارْ

أصوات أطفال صغارْ

يتدحرجون مع النهار على الطريقْ

يشتمل هذا المقبوس على سبعة أشطر، ينتهي كل منها بقافية»[3].

وإذا كان أغلب الدارسين قد اكتفوا بالإعراض عن هذا المصطلح، فإن عز الدين إسماعيل قد أعلن رفضه الصريح له، لإحالته على البيت التقليدي ذي الشطرين، الذي لم يعد له وجود في رأيه[4]. وهو إذ يفعل ذلك يمهد الطريق لاستعمال مصطلحين جديدين هما: السطر الشعري والجملة الشعرية.

2 - السطر الشعري والجملة الشعرية:

يقول عز الدين إسماعيل في سياق رفضه لمصطلح الشطر الذي استعملته نازك الملائكة: «إن تسمية السطر الشعري الجديد شطرا تسمية خاطئة، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطرا، وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي الشطرين المتساويين»[5]. حيث يعلن أن رفضه لهذا المصطلح وتبنيه لمصطلح السطر البديل نابع من طبيعة الشعر المعاصر، الذي حطم بنية البيت التقليدي، فلم تعد هناك حاجة تدعو إلى استعمال مصطلحاته. وهو يوضح هذا الأمر أثناء حديثه عن المراحل الثلاثة الأساسية لموسيقى الشعر المعاصر، وهي: مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين، ومرحلة السطر الشعري «التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت»، ومرحلة الجملة الشعرية[6].

فمرحلة السطر الشعري هي المرحلة الثانية في مراحل التطور الموسيقي للقصيدة المعاصرة. وهي تتميز بقيامها على نظام التفعيلة المتكررة بدل

الأبيات المتساوية الأشطر. وهكذا فهو يرى أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة وقد يتجاوزها إلى أكثر من ذلك حتى يصل إلى تسع تفعيلات[7].

وقد تبع عز الدين إسماعيل، في هذا المصطلح عدد من الباحثين. منهم فوزي سعد، في كتابه: «العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه»، حيث يقول في معرض حديثه عن صلاح عبد الصبور: «أقام شعره على فكرة السطر، فتارة يتكون السطر من تفعيلة واحدة، أو من تفعيلتين أو أكثر»[8].

ومنهم: محمد صابر عبيد، الذي يرى أن مصطلح السطر أصبح بديلاً لمصطلح البيت، باعتبار هذا الأخير لا يستجيب للتطور الإيقاعي الذي شهدته القصيدة المعاصرة، فيقول في حديثه عن نظام القافية في الشعر المعاصر: «لعل من أولى النتائج الفنية التركيبية التي تمخضت عنها ثورة الشعر العربي الحديث هي؛ ظهور مصطلحات جديدة تتلاءم مع طبيعة التغير الحاصل في بنية القصيدة، فتحطم الشكل الشعري القائم على نظام (الصدر والعجز) أدى إلى إبعاد الكثير من المصطلحات التي كانت تحكم دراسة هذه القصيدة، واستدعت الضرورة إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة وجديدة تصلح لمواجهة حداثة القصيدة على مستوى بنيتها التركيبية، وتعمل بوصفها أدوات نقدية للفحص والتحليل والكشف.

وكان من أولى هذه المصطلحات هو السطر الشعري الذي يعد بديلاً إجرائياً للبيت الشعري»[9].

وإذا كان: عز الدين إسماعيل، قد وقف بالسطر عند حدود تسع تفعيلات، فإن الباحث أحمد المعداوي، الذي تبنى هذا المصطلح أيضاً، قد وصل به إلى اثنتي عشرة تفعيلة، حيث يقول في تعريفه إنه «يعني الكتابة بأسطر متفاوتة الطول». ثم يورد حديثا مقتطفا من مجلة الرسالة يعود إلى سنة (1943) يقول صاحبه: «والشعر الحر هو الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد،

فقد يتركب من تفعيلة واحدة، وقد يتكون من تفعيلتين، وقد تصل تفعيلاته إلى ثماني أو عشر أو اثنتي عشرة». وعلى الرغم من أن صاحب هذا الكلام لا يستعمل مصطلح السطر، فإن المعداوي يرى أن كلامه ينطبق على السطر: «ومن البين أن هذا التعريف، على أقدميته، أكثر دقة في التعبير عن واقع حال الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول»[10].

غير أن هناك ظاهرة ملفتة تميز الشعر المعاصر في كتابته بالأسطر المتفاوتة الطول، لم يفت عز الدين إسماعيل، الوقوف عندها، تتمثل في توزيع البيت التقليدي إلى أسطر متفاوتة، مثلما لاحظ عند الشاعر محمد الفيتوري[11]. ومع ذلك يقر الباحث بأن المنجز الشعري المعاصر لا يستوعبه مصطلح السطر، إذ إن هناك أسطرا تقال في نفس واحد لا يمكن ردها إلى البنية التقليدية، تشكل ما يسميه بالجملة الشعرية. وهي عنده «جملة تقال في نفس واحد، وإن جزئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة»[12].

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها لذلك قول: خليل حاوي، الذي «لا يعترف بالسطر الشعري نفسه، أي لا يقيم وزنا لوقع الكلمة الأخيرة في السطر»:

هيهات لن يختمر الصمتُ
ويعطي ثمراتِ
جزراً تهزج عبر الصحو والسكونْ
وربما انشق ضمير الصمتِ
عن شمس بلا ضوءٍ
وحمّى أنجُمٍ محمرّة يغزلها الجنونْ

ثم قال معلقا عليها: «فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهي بكلمة «السكون» والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهي بكلمة الجنون»[13].

والحقيقة أننا لو أردنا العثور على تعريف دقيق لمفهوم الجملة الشعرية وحدودها عند هذا الناقد لخاب مسعانا ولم نخرج منه بشيء. فالتعريفات التي نعثر عليها عامةٌ وغامضة ولا تفي بالغرض، فهي «جملة تقال في نفس واحد»[14] و«بنية موسيقية مكتفية بذاتها»[15] و«نفس ممتد يشغل أكثر من سطر»[16].

وإذا كنا نصطدم بغموض هذه التعريفات وعجزها عن وضع حدود دقيقة للجملة، فإن النماذج الشعرية التي يعتمد عليها الناقد قد تساعدنا في الاقتراب قليلاً من ذلك.

وهكذا، فإذا كان تعليقه على المقطع السالف ذكره: لخليل حاوي، يدل على أن كل جملة وحدة موسيقية مستقلة تنتهي بقافية، بحيث يمكن إعادة كتابته في جملتين شعريتين كما يلي:

هيهات لن يختمر الصمتُ ويعطي ثمراتٍ، جزراً تهزج عبر الصحو والسكونْ

وربما انشق ضمير الصمتِ عن شمس بلا ضوءٍ وحمّى أنجُمٍ محمرّة يغزلها الجنونْ

فإنه يعود في الصفحات التالية من الكتاب ليعتمد المعيار المعنوي في الربط بين أجزائها من خلال مجموعة من النماذج منها قول بدر شاكر السياب:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شطٍّ يهوّم فوقه القمرُ
وتنعس في حماه الطير رش نعاسَها المطرُ
فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسةً
تؤج النور مرتعشا قوادمُها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل، أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

فهو يقول معلقاً على هذا المقطع: «السطر الأول هنا قائم موسيقياً بذاته. وقد أوردناه هنا ليتضح السياق المعنوي فحسب. أما الأسطر الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة تتكون من خمس عشرة تفعيلة إذا نحن توقفنا عند كلمة الليل في السطر الأخير، ومن ثماني عشرة تفعيلة، إذا نحن امتددنا إلى نهاية السطر»[17].

وواضح أنه لو لم يكن الرابط معنويا لكان السطر الثاني أيضا مستقلا لاستقلاله الإيقاعي وانتهائه بروي متجاوب مع روي السطر الذي قبله.

هذا الرابط المعنوي الذي يربط بين أجزاء الجملة الشعرية، يرى فيه الناقد مسوغا أساسا لوجودها في الشعر العربي المعاصر، ويسميه بالدفقة الشعورية التي تمتد عند الشاعر المعاصر امتدادا لا يتسع له البيت التقليدي ولا السطر الشعري[18]. وهو مفهوم يعود في أصله إلى نازك الملائكة التي جاء حديثها عنه في سياق حديثها عن التضمين الذي أصبح يسمح للشاعر المعاصر بعدم المطابقة بين الوقفتين النظمية والدلالية[19]. ففي فقرة بعنوان «نتائج التدفق في الأوزان الحرة» تقول: «هذه التدفقية التي لاحظناها تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ - تجنح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولاً فادحاً. وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء

تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أي نوع (...)

ب - تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد، وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات...»[20].

ومعنى امتداد الدفقة الشعورية لتشمل أسطراً متعددة أن الجملة الشعرية قد تتكون من أسطر شعرية. ولكن حتى لا يُعتقَد بأنها تكون كذلك دوماً، فإن عز الدين إسماعيل يميز بين السطر الشعري الذي ينتهي دائما بوقفة عروضية وبين السطر المكوِّن للجملة الشعرية الذي تنعدم فيه غالبا هذه الوقفة «إذا كنا بإزاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقاً للبحث عن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري»[21].

ومثلما اتبع بعض النقاد عز الدين إسماعيل، في مصطلح السطر، فقد اتبعوه أيضا في مصطلح الجملة الشعرية. فهذا محمد صابر عبيد، مثلاً يرى أن هذا المصطلح استطاع «بفعل دقته ووضوحه أن يتكرس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالا لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية»[22].

وهو، مثل: عز الدين إسماعيل، يعتبر الدفقة الشعورية أساساً لهذه الجملة، وإن كان يرى في الوقت نفسه أن استقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية[23].

غير أن حديثه عنها، عموما، لا يضيف شيئا يذكر إلى ما جاء به: عز الدين إسماعيل، بل ربما كشفت بعض النماذج الشعرية التي أوردها غموضَ هذا المفهوم عند هذا الباحث نفسه على الرغم مما رأى فيه من دقة ووضوح. وهو ما سنعود إليه لاحقا إذا عرضنا لمشكلات السطر والجملة.

ويبدو حديث: أحمد المعداوي، عن الجملة الشعرية أكثر انسجاماً مع حديثه عن السطر الشعري. فهو عندما يقف بهذا الأخير عند حدود اثنتي

عشرة تفعيلة يجعل ما فوق ذلك جملة شعرية، حيث يقول مميزاً بين الجملتين الشعريتين القصيرة والطويلة، دون أن يحدد الأساس الذي اعتمده في هذا التصنيف: «انطلاقاً مما تقدمت الإشارة إليه من أن السطر الشعري قد يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة، فإن الجملة الشعرية القصيرة تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة»(24).

وهذا يعني أن المعيار العروضي هو المتحكم في رسم حدود الجملة، ولا مكان في ذلك للمعيار المعنوي أو الدفقة الشعورية. ولكي يتضح الأمر أكثر نقف عند هذا النموذج الذي أورده للجملة الشعرية من مسرحية أخناتون ونفرتيتي التي ترجمها علي أحمد باكثير:

1 – طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها.

2 – وتقبّل ما بين عينيَّ في رفق حتى لا توقظني.

3 – وأسارقها الطرف حينا فألمح في عينيها ارتعاش صبيّ.

4 – قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاءِ.

5 – وفي عينيها اغتباط الطفل تملَّى من ثدي أمه.

6 – ثم يغزو التثاؤب فاها الجميلِ.

7 – ويلوذ النعاس بأهدابها فتميلُ.

8 – إلى جانبي، وتعود إلى نومها في طمأنينة وغرارهْ.

فهو يقول معلقاً على هذا المقطع: «فالبيت الأول والثاني سطران شعريان يتكون كل منهما من ثماني تفعيلات من المتدارك. أما الأبيات 3-4-5 فجملة شعرية طويلة تتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة، وقد تم صب البيت الأول منها في الثاني والثاني في الثالث عن طريق التدوير. أما البيت السادس فسطر

شعري يتألف من أربع تفعيلات. وأخيراً يأتي البيتان 7-8 ليؤلفا جملة شعرية قصيرة من ثلاث عشرة تفعيلة...»[25].

فواضح من هذا التعليق مدى تحكم المعيار العروضي في تحديد الجملة (وإن كنا لا ندرك دلالة إقحامه لمصطلح البيت في هذا السياق). فما يسميه بالجملة الشعرية الطويلة تنتهي بوقف لازم لوجود علة زيادة (فاعلاتن). وقد تعذر الوقوف عند كلمتي (صبي) و(الشمطاء) لارتباطهما بما بعدهما عروضياً. وكذلك حال الجملة الشعرية الثانية التي تتحول في ضربها (فاعلن) إلى (فعلاتن)، فيتعذر الوقوف على (فتميل) لارتباطها بما بعدها عروضياً أيضا، بينما وجب اعتبار السطر السادس سطرا شعريا لانتهاء ضربه بعلة زيادة (فاعلان).

هذه هي حدود الجملة الشعرية عند أحمد المعداوي. وهي في هذا السياق تبدو أقرب إلى الدقة والوضوح، وإن كان استعماله لمصطلح البيت، بجانب السطر والجملة، يذكّر بتأرجحه بين هذه المصطلحات الثلاثة في كتابه «ظاهرة الشعر الحديث»[26]، مع ما قد يجره ذلك من غموض واضطراب في هذه المصطلحات يضافان إلى مشكلات أخرى تواجه كل من يحاول الإمساك بمعنى دقيق للسطر والجملة وبالحدود الفاصلة بينهما في المنجز النقدي المعاصر.

3 - مشكلات السطر والجملة:

لعل من أبرز المشكلات التي تواجهنا أثناء الأخذ بمصطلح السطر ما وقف عليه عز الدين إسماعيل، نفسه من عدم انضباط الشعراء المعاصرين لقانون واضح في توزيع أسطرهم الشعرية، وتقسيم السطر الواحد إلى أسطر متعددة. ومن الأمثلة التي يراها مجسدة لذلك قول خليل حاوي:

بعد أن عانى دوار البحر

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لفها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح

رماه الريح للشرق العريق

فهو يرى أن هذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر شعرية على هذا الشكل»[27]:

بعد أن عانى دوار البحر والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف لفها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح رماه الريح للشرق العريق

وهذا الأمر نفسه هو الذي وقف عليه: محمد حماسة عبداللطيف الذي رأى أن جموح الشعراء في هذا الجانب قد بلغ حداً أصبحت فيه كل قصيدة حديثة ذات ملمح خاص في توزيع أسطرها، مما يجعل كل محاولة للإمساك بحدود البيت عبئاً على الناقد الحديث»[28]. غير أن ما يلاحظه الناقدان معا هو أن الشاعر المعاصركثيراً ما يلجأ إلى توزيع البيت العمودي نفسه إلى أسطر، حيث يورد محمد حماسة قصيدة عمودية: لأمل دنقل، هي قصيدة

«طفلتها» كتبها الشاعر على شكل أسطر متفاوتة، ثم قال معلقاً: «وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع، وبعضهم يكتب كل شطر في سطر، ويجعل الأسطر غير متساوية في الكتابة ليعطي إحساساً على مستوى النظر بأنها مختلفة»»[29].

والحقيقة أن هذا التلاعب بالأسطر الشعرية ليس هو المعضلة الإيقاعية الكبرى في الشعر المعاصر، إذ إن الشاعر الحديث كثيراً ما يجد مسوغات دلالية لهذا التوزيع الذي يبدو مستعصياً على الفهم إذا نظرنا إليه من الزاوية الإيقاعية وحدها. لكن المعضلة الحقيقية تكمن في مصطلح السطر ذاته الذي يبدو عاجزاً عن استيعاب التجربة الإيقاعية الجديدة بما يميزها من جموح وتشظٍّ. فبعض النقاد حينما يعجزون عن الإمساك بالجوهر الإيقاعي الثابت في الشعر المعاصر يتهمون الشعراء بانعدام النضج وبالتلاعب الشكلي بالأسطر.

ومن المشكلات المرتبطة بالجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل قيامها على أساس مفهوم غامض هو مفهوم الدفقة الشعورية. وهو ما يجعل من الصعب على الباحث المتخصص تعيين حدودها بدقة بناء على هذا المفهوم.

ولسنا نعلم ما الذي جعل الباحث، وهو يستبعد المعيار العروضي في الفصل بين السطر الشعري والجملة الشعرية وفي الربط بين أسطر الجملة، لا يستعمل مصطلح التضمين، وهو مصطلح حاول القدماء أن يضعوا له ضوابط تجعله في كل الأحوال أوضح من مفهوم الدفقة الشعورية التي اعتمد عليها وسايره فيها بعض الباحثين بلا تمحيص ولا تروٍّ. فمن النماذج التي أوردها للجملة، وسبقت الإشارة إليها، قول بدر شاكر السياب:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شطٍّ يهوِّم فوقه القمرُ

وتنعس في حماه الطير رش نعاسَها المطرُ

فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسةً

تؤج النور مرتعشا قوادمُها، وتخفق في خوافيها

ظلال الليل، أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟ [30]

فهو يعتبر السطر الأول في هذا النموذج سطراً شعرياً منفصلاً عن الجملة الشعرية التي تبدأ بعده مباشرة وتنتهي عند (الليل) أو عند (جيكور) [31]. ونحن لو حاولنا البحث عن سبب لهذا الفصل لما وجدنا له تفسيراً مقنعاً لدى الناقد، إذ أن السطر الأول متصل بما بعده لفظاً ومعنى بواسطة العطف كالسطر الذي بعده تماماً، كما أن كليهما مستقل عن بقية الأسطر استقلالاً عروضياً:

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن.

كما أن كليهما ينتهي بروي موحد هو الراء المطلقة الموصولة بالواو.

فلماذا إذن جعل هذه الدفقة الشعورية تشمل السطر الثاني ولا تشمل السطر الأول الذي اعتبره سطراً شعرياً مستقلاً وقائماً بذاته؟

ومن دلائل غموض مفهوم الجملة الشعرية عنده، لغموض مفهوم الدفقة الشعورية، ما جاء في حديثه عن تنوع القافية في الشعر المعاصر. فكل النماذج التي أوردها لهذا التنوع تنتمي إلى ما يسميه بالسطر الشعري. وأثناء حديثه عن الجملة الشعرية اكتفى بقوله: «تحرى الشعراء غالباً في كتابتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر في الجملة، أي آخر الجملة، بقافية وروي يتكرران في جمل أخرى» [32]. لكنه لم يورد أي نموذج يوضح حدود هذه الجملة مثلما فعل مع السطر الشعري.

وإذا كان تعريف: أحمد المعداوي، للسطر الشعري والجملة الشعرية أقرب إلى الوضوح والدقة، لاعتماده في تحديدهما على القافية، فإن استعماله

لمصطلح البيت بجانب هذين المصطلحين في كتابيه معا (ظاهرة الشعر الحديث وأزمة الحداثة) يعتبر مشكلة لا يمكن تجاهلها أثناء البحث عن هوية هذه الوحدة الإيقاعية الجديدة للشعر المعاصر: أهي البيت أم السطر أم الجملة؟

لكننا، مع ذلك لا يمكننا إنكار أهمية ما قام به أحمد المعداوي من تحديد وضبط لمفهوم الجملة، باعتماده على المعيار العروضي بدل الدفقة الشعورية. غير أن هذا العمل، على أهميته، لم يكن له صدى يذكر في الحركة النقدية الحديثة، بسبب ما تمت الإشارة إليه من تأرجح للناقد بين مصطلحات البيت والسطر والجملة، وبسبب تأثر النقاد عموما بريادة كتاب عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر».

وهكذا فإن الباحثين الذين تأثروا بمفهوم الجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل قد أخذوه عنه بما يطبعه من غموض، فكان لذلك أثر في قراءتهم الإيقاعية للشعر العربي المعاصر. فهذا: محمد صابر عبيد، الذي يشيد بهذا المصطلح وبما يميزه من دقة ووضوح استطاعا أن يجعلاه «خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية»، ويعتبره واحداً من أهم إنجازات الحداثة الشعرية[33]، يورد هذا النموذج لمحمد الفيتوري:

من صاحب الجثة ملقاة

على قارعة الطريق؟

تدوسها العيون والهجير والنعال

من يعرفه؟

إني أكاد أعرفه

لكنه ليس هو الخائن

فالخائن حي

والطريق

ما زال في اشتعال

ويجعله جملتين شعريتين تنتهي الأولى عند (النعال) والثانية عند (اشتعال)[34]، مع أن القراءة الإيقاعية لهذا المقطع تكشف عن احتوائه على ست قواف هي: الطريقْ - النعالْ - يعرفهْ - أعرفهْ - الطريقْ - اشتعالْ. فهو لا يخرج عما اعتبره عز الدين إسماعيل تلاعباً بالأسطر، يمكن إعادة كتابتها إيقاعيا كما يلي:

من صاحب الجثة ملقاة على قارعة الطريق؟

تدوسها العيون والهجير والنعال

من يعرفه؟

إني أكاد أعرفه

لكنه ليس هو الخائن فالخائن حي والطريق

ما زال في اشتعال

فكيف ننظر إذن إلى هذه الوحدات الموسيقية المكونة لهذا المقطع؟ أهي ستة أسطر شعرية تم التلاعب بتوزيعها على أسطر متعددة؟ أم هي جملة شعرية تربط بينها دفقة شعورية؟ ثم أين تبدأ هذه الدفقة وأين تنتهي؟ ولماذا جعل الباحث الجملة الأولى تنتهي عند (النعال) وليس عند غيرها من القوافي؟ كل هذا لا نجد له جوابا عنده. ونحن لا ننتظر أن نجد له جواباً مقنعاً، لأن مفهوم الجملة الشعرية نفسه، الذي اتبع فيه بعض الباحثين عز الدين إسماعيل، غير قادر على تقديم أجوبة مقنعة عن هذا التنوع الإيقاعي الذي تشهده حركة الشعر العربي المعاصر.

4 - البيت الشعري:

لقد وجد الشاعر والناقد: محمد بنيس، في مصطلحي السطر الشعري والجملة الشعرية علامة على طفولة الحركة النقدية التي تزعمها: عز الدين إسماعيل، وعدم نضجها. فهو يقول في الجزء الثالث من «الشعر العربي الحديث»: «لقد واجه دارسون عرب معاصرون يُتم البيت في الشعر المعاصر بعفوية بالغة، أي أنهم لم يحاولوا التفكير في هذا اليتم (...) وهكذا نجد دارسا مثل عز الدين إسماعيل، بخبرته في الثقافة العربية القديمة يسمي البيت الشعري الجديد في الشعر المعاصر بالسطر، نافيا أن يكون بيتاً»(35).

وفي مقابل ذلك يفضل بنيس تسمية البيت، ويرى أنها ما تزال قادرة على وصف وضعية البيت المعاصر(36).

وتكمن أهمية رأي هذا الناقد في كونه كذلك واحدا من الشعراء المعاصرين الذين لم يتهيبوا من ولوج ميدان التجريب الإيقاعي وخوض مختلف أشكاله في قصائده، ومع ذلك ما زال يعد ما يكتبه أبياتا لا أسطرا أو جملا شعرية.

وكان الناقد: محمد حماسة عبد اللطيف، قد سبق محمد بنيس، في رفضه لمصطلحي السطر والجملة لعدم دقتهما(37)، وفضل، بدلا من ذلك، تبني مصطلح البيت الذي ما يزال قادرا على وصف الوحدات الموسيقية المكونة لشعر التفعيلة. فهو يرى أن هذه الوحدات لا تختلف عن البيت التقليدي في قيامها على عدد من التفعيلات التي تنتهي بقافية «فالبيت في القصيدة الحرة هو مجموعة التفعيلات التي تنتهي بقافية أيا ما كان عدد التفعيلات، وأيا كان نوع القافية، وسواء أكتب على سطر واحد أم على عدة أسطر»(38).

فهو يرى مثل: محمد بنيس، أن التحول الذي طرأ على بنية البيت المعاصر ليس سبباً كافياً للبحث عن مصطلحات بديلة تطرح أمام الباحثين مشكلات حقيقية كمصطلحي السطر والجملة.

وهذان الباحثان، وغيرهما من الذين تبنوا مصطلح البيت، يجدون حجة في بعض الأشكال الشعرية التراثية كالموشح الذي بقي محافظاً على مصطلح البيت على الرغم من التحول الذي طرأ على بنيته[39]. لكن السمة المشتركة بين كل هذه الأشكال، قديمها وحديثها، هو ما لاحظه محمد حماسة من احتوائها على عدد من التفعيلات المنتهية بقافية.

غير أن هذا الاتفاق الظاهر بين الناقدين حول تبني مصطلح البيت بديلاً عن مصطلحي السطر والجملة يخفي خلفه خلافاً عميقاً حول مفهوم البيت، خلافاً ينطلق من تصورين متناقضين حول تعيين حدوده.

1.4. وأول هذين التصورين اللذين تمت الإشارة إليهما يمثل اتجاها نقديا يستمد مرجعيته من مفهوم الكتابة عند: أدونيس، وإلغاء الحدود بين الشعر والنثر، فيستند إلى مفهوم جديد للإيقاع حاولت هذه الأدبيات بناءه والتنظير له، يلغي جانبه السمعي ويجد بديلا له في بنيته الخطية المكتوبة التي تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية، مما يؤيد التوجه نحو إلغاء الحدود بينهما.

وقد حاول هذا الاتجاه النقدي إضفاء الطابع الوصفي على نفسه، باحثاً في تجربة الكتابة عند أدونيس، غالباً، عما يؤيد بناء مفهوم جديد للإيقاع يبدو فيه البيت الشعري المعاصر مولوداً يتيما منقطع الصلة عن أسلافه، لا يربطه بهم إلا الاسم. وأهم من يمثل هذا الاتجاه: محمد بنيس، فهو عندما يتبنى مصطلح البيت يربط ذلك بضرورة إعادة بنائه في بعده النظري[40].

وتقوم إعادة البناء هذه على تجريد البيت من سلطته التي كان يستمدها من استقلاله واكتفائه الذاتي، ومنحها للقصيدة التي يشكل البيت جزءا من بنائها العام في الشعر المعاصر، بحيث لم يعد يُنظَر إلى القصيدة على أنها مجموعة من الأبيات المستقلة، بل أصبح البيت جزءا من البناء العام الذي هو القصيدة[41]. ويعتبر الوقفة هي «العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت في

الشعر المعاصر[42]، فيجعل عنصري الوزن والقافية، اللذين كانا حاسمين في تعيين حدود البيت الشعري، في مرتبة ثانية من الأهمية، ليعلن بذلك الانتقال بهذا البيت من بنيته المسموعة المعتمدة على إيقاع الوزن والقافية المنضبطين إلى البنية الخطية المكتوبة التي تحتل فيها الوقفة، بأنماطها المختلفة، أهمية مركزية. وهو يقول في هذا السياق: «لا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة للبيت والنص الشعري بمجمله، واعتمادها أساساً للتحليل والتنظير. وهذا التبني لخطية الخطاب الشعري، أكان بيتاً أم نصاً، ينتبه لصفحة الشعر التي تتميز بخصيصتها الطباعية، حيث يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب»[43].

ويميز بنيس بين أربعة أنماط من الوقفة التي تحدد أنماط البيت الشعري، هي:

أ - **الوقفة التامة** التي تميز الشعر التقليدي وتعد «وقفة النمط الأولي من الأبياتّ[44]، بحيث ينتهي عندها البيت وزنياً ودلالياً.

ب - **الوقفة الوزنية** التي تميز التجربة الرومانسية، «وهي الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين»[45]، إذ ينتهي عندها البيت وزنياً، ويبقى مرتبطا بما يليه ارتباطاً دلالياً.

ت - الوقفة **المركبية والدلالية** التي تتحقق عندما ينتهي البيت مركبياً ودلالياً، لكنه يبقى مرتبطاً بما بعده وزنياً. ويرى فيها الناقد سعياً إلى إعطاء سلطة أكبر للبنية المكتوبة، ومحاولة للتحرر من هيمنة الوزن[46]. ومن نماذجها عنده قول أدونيس:

لا تقولوا: جننتَ

جنوني أحلامكم / أتينا

ث - **الوقفة البياض** التي تتحكم في تجربة الكتابة عند أدونيس، وفيها تنعدم

الفوارق بين الشعر والنثر: «تنفجر مع وقفة البياض أزمة البيت في الشعر المعاصر، حيث نفتقد المعيار السائد في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشعر والنثر»[47]، لأن البياضات التي تخترق السطر في وسطه تربك القارئ وتجعله عاجزا عن تعيين حدود البيت. ونموذجه في ذلك قول أدونيس:

دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تحبل النار أيامي نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبط آبار دمع نهرٌ تائه وتلتصق
الشمس عليها كالثوب تزلق جرحٌ فرّعتْه وشعشعَتْه
بباهٍ وبهار (هذا جنينك؟) أحزاني وردٌ[48].

ويقول بنيس معلقا على هذا النموذج: «متى يبدأ البيت الشعري في هذا القانون ومتى ينتهي؟ أول ما يتعرض للهدم مع هذا القانون هو البداية التي تؤول إلى النهاية، لأن البيت الشعري هنا ينتهي ليبدأ، ولا يبدأ لينتهي (...) هكذا تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادة تُبَنّيِنُها فراغات تُبادل المكتوب غواية وإغراء متماديين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض»[49].

وإذا كان الناقد يعد الوزن والقافية عنصرين آخرين محددين للبيت، بجانب الوقفة، فإنهما يبقيان خاضعين لقانون الوقفة، إذ أن الشعر المعاصر لم يهتم بهما اهتمامه بالوقفة[50]. ومن أهم مظاهر هيمنة الوقفة عنده على الوزن لجوء الشاعر المعاصر إلى ما يسميه بالتفعيلة الناقصة، سواء من خلال ما أطلق عليه بعض النقاد التدوير (أو الإدماج) أم من خلال «ترك التفعيلة ناقصة دونما بحث عن إتمامها»[51]. وإذا كانت ظاهرة التدوير أو الإدماج شائعة في الشعر القديم خاصة، فإن خير من يمثل القانون الثاني المتمثل في

التفعيلة الناقصة، عنده، هو أدونيس. والنموذج الذي أورده له من (قصيدة بابل) جعله مقسماً إلى أبيات كما يلي:

1 - في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ.
2 - في رأس حصان طرواديٍّ.
3 - عربي يهذي:
4 - سترى أحشاءكَ فوق رغيف.
5 - سترى زمنا يتقدم قبرا قبراً...»
6 - دار المجنون يسائل: أين الشمس، وأين الأفْق، وماذا يحملُ
7 - هذا الآتي:
8 - عُنُقا أو سكينا.
9 - يسألُ: كيف أظل شرارة خرقٍ.
10 - من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟
11 - أرضك مملكة التدجين، وأنت عصيٌّ.
12 - أتظل عصيا؟

حيث يرى أن أغلب هذه الأبيات جاءت منتهية بالتفعيلة الناقصة (فا) ليخلص من ذلك إلى أن أدونيس قام باستثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)[52].

وإذا كان هذا يجسد عند الناقد تراجعا لأهمية الوزن لصالح قانون الوقفة، فإن هذه الأخيرة تبدو مهيمنة على القافية أيضا. يظهر ذلك فيما يسميه بالكلمة المعزولة التي تستقل ببيت: «ونقصد بها الكلمة التي تنفرد وحدها بالبيت، فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية»[53]. ومن نماذجها عنده قول أدونيس:

سنقول الحقيقة: هذي بلاد
رفعتْ فخْذَها
راية...

وهكذا، فإن ما يراه الناقد من هيمنة الوقفة، وخاصة وقفة البياض، ما هو إلا تعبير منه عن هيمنة المعيار الخطي في تعيين حدود البيت المعاصر. وهو المعيار الذي تجسد، في رأيه، بشكل يكاد يلغي المعيار السمعي، في تجربة الكتابة عند أدونيس.

ولعل من الجلي أن قول بنيس بمركزية قانون الوقفة وتمييزه بين الوقفتين الدلالية والعروضية فيه استناد صريح إلى ما قام به (جون كوهن) من تمييزه بين الوقفتين النظمية والدلالية. فكوهن يرى أنه إذا كان الشعر الكلاسيكي قد حقق الانسجام بين هاتين الوقفتين[54]، فإن إحداث التوتر بينهما قد تحقق بشكل تصاعدي من الرومانسيين (لامارتين - فينيي - هيكو) إلى الرمزيين (رامبو - بودلير - فيرلين)، ليخلص من ذلك إلى أن الشعر قد سار تدريجياً نحو تحقيق اللانحوية التي هي ميزة جوهرية للشعر، وذلك بهيمنة الوقفة النظمية على الوقفة الدلالية[55]. وهذه في رأيه طبيعة النظم الذي ينزع من النص الشعري نحويته ليتحقق فيه مفهوم الانزياح الذي يجعله مختلفا عن النثر[56].

وبذلك فإن بنيس لم يستعر من (جون كوهن) تمييزه بين الوقفتين الدلالية والعروضية فقط، بل استعار منه أيضا هذا التقسيم الذي وضعه لمراحل الشعر الفرنسي، استنادا إلى مدى تحقيقه للانسجام بين الوقفتين أو خرقه:

مراحل تطور الشعر الفرنسي عند كوهن	مراحل تطور الشعر العربي الحديث عند بنيس
الكلاسيكية	التقليدية
الرومانسية	الرومانسية العربية
الرمزية	الشعر المعاصر / تجربة الكتابة

فكلا الباحثين يريان أن الشعر قد سار تدريجياً نحو خرق الانسجام من مراحله الأولى (الكلاسيكية - التقليدية) إلى مراحله المتأخرة (الرمزية - الشعر المعاصر). غير أن استنساخ بنيس، لقانون الوقفة وأنماطها عند جون كوهن لم ينتج عنه استنساخ للغاية من القول بأهميتها في تعيين حدود البيت الشعري. وبيان ذلك أنه إذا كان (جون كوهن) قد خلص من تحليله لهذا القانون إلى سعي الشعر دوما نحو الحفاظ على جوهره الشعري القائم على النظم بتحقيق الانزياح والتميز عن النثر، فإن محمد بنيس، ينتهي من ذلك إلى إلغاء المعايير النظمية لصالح المعيار الخطي المتمثل في وقفة البياض كما جسدتها تجربة الكتابة، ومن ثم إلغاء الحدود بين الشعر والنثر. وبذلك فإنه، حتى عندما يأخذ عن جون كوهن اهتمامه بالمعيار الخطي وبمفهوم البياض، يذهب به مذهباً متطرفاً، في الوقت الذي نجد أن قول: (جون كوهن) بأهمية الوقفة والمعيار الخطي في الشعر لم يؤد به إلى إلغاء جانبه الصوتي. بل هو لم يفعل ذلك إلا لكون هذا المعيار معبراً تعبيراً طبيعياً عن الجانب الصوتي: «فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت»[57].

فإذا كان (كوهن) قد انتهى إلى إثبات تفوق الشعر الرمزي من خلال تحقيق مفهوم الانزياح الذي يميز الكتابة الشعرية عن الكتابة النثرية، والذي تُعَدّ هيمنة النظم على الدلالة واحدة من أهم مظاهره، فإن محمد بنيس قد انتهت به مغامرة إعادة بناء البيت المعاصر، التي استعار أدواتها من الناقد الفرنسي، إلى تقويض البيت الشعري القائم على قوانين النظم وإعلان انحيازه إلى المعيار الخطي الذي لا ضابط له، والذي تمحي فيه الحدود بين الشعر والنثر، كما يتجسد في تجربة الكتابة عند أدونيس.

وبهذا نفهم كيف تصبح تجربة الشعر المعاصر في أعلى درجات خرقها لبنية البيت، المتمثلة في تحقيق الوقفة الدلالية دون الوقفة العروضية[58]، في

مستوى أدنى من تجربة الكتابة التي يقوم فيها البيت على وقفة البياض: "فإذا كانت الأبيات مختلفةَ الطول في الأولى [القصيدة المعاصرة] (...) فإن أزمة البيت تتعرف على توترها الأقصى في الكتابة إلى الحد الذي تضطرب فيه المعايير وتختلط التقعيدات (...) وبهذا المعنى نفهم الفضاء الذي تحدث عنه أدونيس بخصوص تعريفه للكتابة»(59).

والحقيقة أن محاولة بنيس هذه في إعادة بناء مفهوم البيت الشعري المعاصر يثير عددا من الملاحظات لابد من إثباتها:

أ - أولها: انحيازها الواضح إلى تجربة الكتابة عند أدونيس. وهو ما يجعل كل هذا الجهد المبذول ذا غاية واحدة هي الانتصار لهذه التجربة وإبراز إبداعيتها، حتى لو كانت نتيجة ذلك إلغاء تجربة الشعر المعاصر كلها من أجل الإعلاء من شأن التجربة الجديدة. كما لا يجب أن نستبعد الإعلاء من اتجاه شعري تبناه الشاعر نفسه في عدد من دواوينه منها (مواسم الشرق) و(كتاب الحب). وهو أمر يعصف بالقيمة العلمية لجهد الباحث ويجعل من الصعب سحب نتائجه على بقية التجارب الشعرية المعاصرة إذا لم تكن مستجيبة لهذا النمط من الكتابة.

ب - وكان من النتائج السيئة لهذا الانبهار غير المحدود بتجربة الكتابة عند أدونيس، إلغاء الجانب الصوتي في الشعر. وعلى الرغم من بعض الإشارات التي قد يُفهم منها استمرار الاهتمام بالإيقاع السمعي، فإن هذا الأخير تتراجع قيمته أمام الإيقاع البصري الذي يميز الكتابة(60) إلى الحد الذي تمحي فيه ملامحه أو تكاد. ولقد كنا وقفنا على أحد تجليات هذا الامحاء عند الناقد من خلال حديثه عن هيمنة الوقفة على معياري الوزن والقافية في تعيين حدود البيت.

ت - غير أن أكبر سيئات هذا الانبهار بتجربة الكتابة يتمثل في نسبة إنجازات وهمية لها، من أجل إبراز فرادتها وتميزها، حتى لو قُدّم الشعر المعاصر كله قربانا لذلك. ومن النماذج الدالة في هذا الجانب: ذلك الاهتمام الذي أعطاه الناقد لوقفة البياض عند أدونيس، حتى لتبدو فتحاً عظيماً تحقق في مجال الكتابة، حرر الشعر العربي من جموده الذي بقي، في رأيه، مستمراً حتى مع تجربة الشعر المعاصر. يقول بنيس: «تنتقل الممارسة النصية في الشعر المعاصر من خلال القانون الرابع للوقفة [وقفة البياض] إلى فسحة الكتابة التي تتشاطرها مع القانون الثالث [الوقفة المركبية والدلالية]. وهي بذلك توسع مفهوم المختبر في حداثة الشعر المعاصر، في الوقت نفسه التي[61] تدخل فيه الذات الكاتبة مسكناً جديداً يحتل فيه المشهد النصي غابة التعدد، كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التقعيد التي كانت حولتها من قبل إلى جسد خَضوع لا يملك أي قدرة على الاحتجاج، فيكون المقيس والمعدود مهدداً بما لا يقبل القياس والعد»[62].

ومن هذه الإنجازات الوهمية أيضاً التي ينسبها بنيس لأدونيس اعتماد التفعيلة الناقصة، تعبيراً عن تراجع أهمية الوزن أمام وقفة البياض. وهو الإنجاز الذي يظهر في أقصى تجلياته من خلال اعتماد النواة الوزنية (فا) بدل (فاعلن)[63]. وكنا قد أوردنا نموذج أدونيس، الذي يقترحه دليلاً على هذا الإنجاز، من قصيدة بابل، والذي يرى تميزه عن التجارب الشعرية المعاصرة باعتماد هذه النواة، وجعله تبعا لذلك اثني عشر بيتاً. لكننا إذا تأملنا هذا المقطع نجده في حقيقته مقطعاً خببياً يمكن تقطيعه كما يلي:

في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ

فعْلن فاعلُ فعْلن فعلن فعلن فعْ

في رأس حصان طرواديّ

لن فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن

عربي يهذي:

فعلن فعْلن فا

«سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ

علُ فعْلن فاعلُ فاعلُ فعْلن

سترى زمنا يتقدم قبرا قبراً...»

فعلن فعلن فعلن فعْلن فعْ

دار المجنون يسائل: أين الشمس، وأين الأفْق، وماذا يحملُ

لن فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ

هذا الآتي:

فعْلن فعْلن

عنقا أو سكينا

فعلن فعْلن فعْلن

يسألُ: كيف أظل شرارة خرقٍ

فاعلُ فاعلُ فاعلُ فعْلن

من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟

فعْلن فعلن فعلن فعلن فعْ

أرضك مملكة التدجين، وأنت عصيٌّ

لن فعلن فعلن فعْلن فعلن فعلن فا

أتظل عصيا؟

علُ فاعلُ فعْلن

ومن ثم ينتفي هذا الإنجاز الذي حاول الناقد نسبة فضله إلى أدونيس، بما أن الشعر العربي المعاصر يزخر بالقصائد الخببية التي تتجاور فيها (فعِلن) و(فعْلن)، هذه الأخيرة التي رأى بنيس كتابتها على شكل (فافا) ليوهم توزيعُها على سطرين باكتفاء الشاعر بنصفها (فا) بدل (فعْلن). وإذا كان الأمر يحتاج إلى دليل، فإننا نورد هذا النموذج لنزار قباني:

سيدتي

فاعل فعْ

إني حين أحبك

لن فعْلن فعلن فعِ

لا أحتاج إلى (ألَ) التعريفْ

لن فعْلن فعلن فعْلن فعْلان(64).

حيث إن (فعْلن) َالموزعة بين السطرين الأول والثاني هي نفسها (فافا) التي رأى فيها بنيس إنجازاً أدونيسياً خالصاً عندما يبقى نصفها في نهاية السطر والنصف الآخر في بداية السطر الموالي. لكن هذا في حقيقته لا يغير شيئا من الطبيعة الإيقاعية لهذين النموذجين، وهي أنهما مقطعان خببيان كأي مقطع خببي تتناوب فيه (فعِلن) مع (فعْلن) و(فاعلُ) أحياناً.

وكل هذه الملاحظات التي أوردناها إنما تدل على هشاشة هذا المعيار الخطي في تعيين حدود البيت، وتكشف أن الغاية منه هي الإعلاء من شأن نمط من الحداثة تزعمها أدونيس وخاضها الناقد نفسه في تجربته الشعرية، وليست هي وصف طبيعة البيت في الشعر المعاصر.

2.4. وفي مقابل هذا الاتجاه الخطي الذي يمثله: محمد بنيس، في تعيين حدود البيت، نجد محمد حماسة عبد اللطيف، يعتمد المعيار الصوتي في تبنيه لهذا المفهوم.

فهو، خلاف محمد بنيس، الذي أضاع البيت عندما قدمه قربانا لتجربة الكتابة، نجده يجعل هذا البيت أهم سمة تميز الشعر عن النثر، بحيث يعتمد هذا التميز على الجانبين: الصوتي في الشعر والدلالي في النثر: «أساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر. النثر مقسم إلى جمل والشعر مقسم إلى أبيات. الجملة هي وحدة الكلام، والبيت هو وحدة الشعر. نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (القافية). الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة الإيقاع (البيت)»[65].

وبهذا تعتبر القافية العنصر المحدد لنهاية البيت. وهي قاعدة لا يشذ عنها شعر التفعيلة الذي تميل قصائده إلى التقفية، على الرغم مما قد يوحي به ظاهرها من تخل عنها[66].

ومن ثم تصبح القافية هي الوقفة الإلزامية الوحيدة التي يخضع لها البيت الشعري المعاصر، إذ أن طبيعة الشعر تقتضي، عنده كما عند جون كوهن، خلق توتر بين الوقفتين الدلالية والعروضية، لكنه توتر تهيمن فيه الوقفة العروضية (متمثلة في القافية) على الوقفة الدلالية، لينتج عن ذلك انزياح في حدود الجملة النحوية، بحيث «تصبح الضحية التي نقدمها طائعين على مذبح الشعر هي الجملة بحدودها المنطقية»[67].

ويلفت انتباهنا في كلام محمد حماسة، إشارته إلى الوقف الواجب في القافية، حتى لو لم تنته الجملة دلالياً. فإذا كان هذا الأمر مألوفاً في البيت القديم الذي لا يتجاوز فيه الوقف عددا من التفعيلات (لا تتعدى في حدها الأقصى ثمانية)، فيجد الشاعر نفسه مضطراً، بحكم قانون العروض، إلى تحقيق الوقف على القافية واللجوء إلى التضمين، إذا لم يتم المعنى، فإن الأمر

يحتاج إلى شيء من البحث في قانون الوقف على القافية في شعر التفعيلة الذي لم يعد الشاعر فيه مستعبدا لعدد محدد من التفعيلات. وقبل أن نعود إلى ذلك نقف عند هذا النموذج الذي أورده محمد حماسة، والذي يوضح حدود البيت عنده، وهو قصيدة (صلاة) لأمل دنقل.

فقد جعل هذه القصيدة تتكون من أربعة أبيات ينتهي البيت الأول منها عند نهاية المقطع الأول (الرهبوت) والثاني عند (السكوت) والثالث عند نهاية المقطع الثاني (العنكبوت)، ليبقى المقطع الأخير كله بيتا. وهي كلها أبيات تنتهي بقافية من نوع المترادف أصابت ضربَها علة التسبيغ وذات روي موحد هو التاء الساكنة. وهو ما يعني احتكام الناقد إلى المعيار السمعي العروضي في تعيين البيت المنتهي بقافية في الشعر المعاصر.

ومثل هذا العمل نجده عند ناقد آخر هو أحمد المعداوي، وإن كان ذلك لا يستند عنده إلى أساس نظري واضح المعالم في تحديد البيت والقافية. فهو قد أورد هذا النموذج لفواز عيد:

ولا أدري متى ترعى المواشي في المروج؟
متى تؤوب إلى حضائرها؟
وأيّان الشروق يفيض فوق صفائح الأنهار؟
وأيان البحار ترج رجّتها الأخيرة؟
كيف تغزل فوقها الأمطار؟

وجعله محتويا على قافيتين هما (هار - طار)[68]. ولا شك في أنهما قافيتان، ليس فقط لانتهائهما معا بروي الراء الساكنة، ولكن لكون التفعيلتين اللتين وقعتا فيهما ضربين مسبغين بعد العصب (مفاعيلان) أيضاً. وهذا يعني أن الناقد يعتبر المقطع بيتين شعريين يمكن إعادة كتابتهما كما يلي:

ولا أدري متى ترعى المواشي في المروج؟ متى تؤوب إلى حضائرها؟
وأيّان الشروق يفيض فوق صفائح الأنهار؟
وأيان البحار ترج رجّتها الأخيرة؟ كيف تغزل فوقها الأمطار؟

مع استمرار البيت الأول إلى كلمة (الأنهار)، إذ أن انتهاء سطر الصفحة هو وحده الذي يفرض توزيعه على سطرين، مما يجعل المعيار السمعي العروضي حاضرا عنده كما عند محمد حماسة.

والناقدان معاً يستندان في تحديدهما للقافية في هذين النموذجين إلى مميزاتها التي اصطلح عليها العروضيون في الشعر العربي، وهي:

- التزام مقاطع صوتية في الضرب (من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن قبله مع حركة الحرف الذي قبله)(69).
- وقوع علل الزيادة والنقص عليها دون الحشو.
- التزام العلة الواقعة على الضرب الأول عددا من المرات في الأضرب التالية.
- التزام حروفها، ومن ضمنها حرف الروي، عدداً من المرات في بعض الأضرب أو كلها.

ولا شك في أن القافية تعتبر العنصر الحاسم في تعيين حدود البيت في الشعر المعاصر، إذ تميل أغلب قصائده إلى التقفية، وإن كانت تسلك «سبيلاً مغايرة بالطبع لنظام التقفية في القصيدة التي من شعر البيت»(70).

وإذا كان محمد حماسة لم يشر إلى القواعد التي اعتمدها الشعراء المعاصرون في تقفية قصائدهم، فإن الشاعر محمد علي الرباوي قد أدى به استقراؤه لجزء كبير من الشعر المعاصر، في بحثه حول عروض الشعر العربي، إلى استخلاص قواعد القافية في شعر التفعيلة لا تختلف كثيرا عن مثيلتها في شعر الشطرين. وهي تخص التفعيلتين الأولى والأخيرة: فالتفعيلة الأولى من البيت تكون تامة أو مخرومة خرما لا يزول بربط البيت بسابقه، أما التفعيلة

الأخيرة المتضمنة للقافية فتلحقها علة من علل الزيادة أو النقص التي لا تزول بربطها بأول تفعيلة من البيت التالي. أما إذا كانت صحيحة، فإن لها علامات هي:

- انتهاؤها بروي يتردد صداه في القصيدة.
- انتهاؤها بسكون واجب.
- انتماء البيت الموالي إلى بحر آخر لا يزول بالربط بين البيتين.
- وقوع تفعيلة الضرب نهاية لمقطع أو لقصيدة(71).

ونحن نعتقد أن هذه القوانين مستوعبة لمختلف أشكال القافية في شعر التفعيلة، التي ظلت محافظة على حدود ملزمة وثابتة، مستمدة سلطتها من سلطة الوزن الذي بقيت هذه القصيدة خاضعة له، على الرغم من مظاهر التجديد التي شهدتها القافية، والتي من أهمها مبدأ التعدد والفصل بين الضرب والروي، بالإضافة إلى التوسع في مسألة العلل التي تصيب الضرب وعدم التقيد بالأضرب المعروفة لكل بحر. كما أننا نعتقد أن الأخذ بهذا المعيار من شأنه أن يجنبنا عبث التعلق بالمعيار الخطي الذي يحول التجربة الإيقاعية لشعر التفعيلة إلى فوضى، ويدخلنا إلى تيه لا نهاية له، لاسيما إذا كان بعض من يأخذ بهذا المعيار لا يفعل ذلك إلا من منطلق الانتصار لتجربة شعرية بعينها ونسبة إنجازات وهمية لها.

وتؤكد العودة إلى دواوين الشعراء الرواد، كالسياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل والبياتي وحجازي ونزار قباني وأدونيس، التزاما شبه كامل بهذه القوانين في قصائد التفعيلة، على الرغم مما قد يوحي به مظهرها الكتابي من إهمال لها وتضييع للبيت المحدد صوتياً. فالبيت في شعر التفعيلة ذو حدود صوتية واضحة مستمدة من وضوح القافية فيه، وإن كان الشعراء يعمدون في الغالب إلى توزيعه على أسطر متعددة.

وإذا كان: محمد حماسة، قد وقف على هذا الأمر في قصيدة (صلاة) لأمل دنقل، فإن نماذج ذلك لا يمكن حصرها في الشعر المعاصر. و لا يُستثنى من ذلك شعر أدونيس الذي عده بعض النقاد نموذجا لهيمنة المعيار الخطي غير المنضبط على المعيار الصوتي المنضبط في تعيين حدود البيت. ومثال ذلك قصيدة (بابل) التي رأى فيها: محمد بنيس، أبياتاً خطية تنتهي بتفعيلة ناقصة (فا)، مما يدل عنده على هيمنة الوقفة على الوزن. فهذه القصيدة جاءت في «صياغة نهائية» ضمن (المطابقات والأوائل) سنة 1988 موزعة إلى ثمانية مقاطع، منها:

1

في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ
في رأس حصان طرواديِّ، عربيٌّ يهذي:
«سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ
سترى زمنا يتقدم قبرا قبرا...»

2

دار المجنون يسائل: أين الشمسُ، وأين الأفقُ، وماذا يحملُ
هذا الآتي:
عُنُقا أو سكّينا؟
يسأل: كيف أظلُّ شرارة خرقٍ؟
من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟
أرضكَ مملكة التدجينِ، وأنت عصيٌّ
أتظلُّ عصيّاً؟

يبدو أن الأشياء قطيعٌ
والأفكار ذئاب فضّيّهْ
قابيل هنا، هابيل هنالك لم يُدفنْ
والموتى شَرَكٌ
والأحياء سديمٌ

هل تبقى تخبز هذا الرمل وتحيا
في طُحلب هذا البرجِ؟
مزيداً
من جمرٍ آخرَ،
من شهوات أخرى...
صدِّقْني - أقدر أن أتقدمَ في منشارِ
يا هذا الجذعُ اليابسُ، لكن
أعمل كي أتقدم في طوفانٍ...

من يتقدمُ؟ صاحت
أجراسُ عصورٍ
تتلاطم في حنجرة بحريّهْ

حسناً، يا هذا البحر، ورفقاً
يا أدوات اللغة القُرَشيّهْ(72)**...**

حيث جات قافية البيت الأخير (شيّهْ) موزعة على المقاطع الأربعة الأولى للقصيدة، ونجد لها صدى في النموذج المستشهد به هنا (بحريّهْ)، بينما

تتردد في المقاطع الأخرى قواف أخرى مثل: دربهْ / رغبهْ – مكنونهْ / ملعونه/ مجنونهْ...

وحتى قصيدة (هذا هو اسمي) التي اعتبرها بنيس نموذجاً لوقفة البياض التي تضيع معها الحدود بين الشعر والنثر، حين يعجز القارئ عن تعيين حدود البيت[73]، نجد القافية حاضرة فيها رغم خدعة البياض التي يلجأ إليها الشاعر. ولنأخذ هذا المقطع الذي استشهد بنيس بجزء منه:

وطني في لاجئ
وليكنْ وجهيَ فيئاً!
دهْرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول
للنار
تحبل النار أياميَ نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبط آبارُ دمع نهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمسُ عليها كالثوب
تزلقُ جرحٌ فرَعتْهُ وشعشعتْه بباهٍ وبهارٍ (هذا جنينك؟)
أحزانيَ وردٌ
دخلْتُ مدرسة العشب جبيني مشقَّقٌ ودمي يخلع سلطانَه:
تساءلْتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرْتُ في
رواقٍ من النار اقتسمْنا دم الملوكِ وجعْنا
نحملَ الأزمنهْ
مازجين الحصى بالنجومْ
سائقين الغيومْ
كقطيع من الأحصنهْ[74]

ففي هذا المقطع لا تغطي البياضات، التي يدخلها الشاعر في ثنايا الأسطر، على التوالي المنتظم لتفعيلتي المجتث: (مستفعلن) و(فاعلاتن)، مع خبن إحداهما أحياناً، على الشكل التالي:

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

باستثناء السطر الأول الذي ابتدأ بـ (فعلاتن) بدل (مستفعلن)، ليشكل كل ذلك بيتاً واحداً لا ينتهي إلا عند كلمة (جعنا)، حيث ينتقل الشاعر إلى وزن المتدارك بأبيات قصيرة تنتهي عند: أزمنهْ – نجومْ – غيوم – أحصنهْ.

غير أن الظاهرة التي تثير الانتباه في هذا المقطع لا تكمن في خدعة البياض، الذي لا يضيف شيئاً إلى إيقاعه، بل في هذا الطول المفرط للبيت الذي يعتبر أدونيس ممن طرق باب التجريب فيه، والذي يصل هنا إلى ثمانية وأربعين تفعيلة تتوالى فيها (فاعلاتن) و(مستفعلن).

لكن أدونيس، في هذه أيضاً ليس متفرداً. فقد طرق غيره من الشعراء الرواد هذا الباب. منهم: أمل دنقل، في بعض قصائده، منها قصيدة (صلاة) التي سبق ذكرها، والتي يتكون أطول بيت فيها، وهو الثالث من سبعة وأربعين تفعيلة متقاربية. ومنهم عبدالوهاب البياتي، الذي نجد له في قصيدة (المخاض) مقطعين طويلين، يشكل كل منهما بيتاً واحداً، هما المقطع الأول الذي يتكون من ثمانين تفعيلة، والمقطع الخامس الذي يتكون من مائة وإحدى وخمسين تفعيلة رجزية. وهذا هو المقطع الخامس:

كان مذيع نشرة الأخبار في منتصف الليل
يعيد الموجزَ. الأطفال كانوا
نائمينَ. كانت
السماء حبلى، شارةٌ غامضة،
صيحةُ إنسان يموتُ في مكان ما. رأيتُ البرق
في حربته يشق جوف الليل
والمستنقع الجاثم في أحشائه
رأيتُ نيسابور في سريرها عاريةً تضاجع التنينَ
كان وجهها الميت في حنوطه مبللا بعرق الليلِ

وبالحمى، رأيتُ بطنَها منتفخا
ويدها تحتضن التنين، تمتد جذورا في عروق الأرضِ
كانت في سرير المطر - الوجود - تلتف، تنامُ
ومذيع نشرة الأخبار في منتصف الليلِ
يعيد الموجز، انتظرتُ أن تستيقظي أيتها
الكاهنة - العذراءُ. فالعالم في العصر الجليديّ
على أبوابه الجنودُ والطغاةُ
يحجُبون بالجرائد الصفراءِ نار الليلِ
والنبيذ والقيثار، لكنك أوصدتِ بوجهيَ الباب والتابوتَ
أغلقت عيون الفجرِ
أرسلْتَ ورائيَ العسسَ - اللصوصَ
أرسلْتَ كلاب الصيدِ، ناديتُك، ضاع الصوت في الهواءِ:
كانوا يَكذبون كلما داهمهم صقيعُ هذا الليل،
........................!(75)

فهذا المقطع والمقطع الأول من القصيدة بيتان شعريان ينتهيان معا عند كلمتي (جديد) اللتين تمثلان ضربين مخبونين مقطوعين.

ويعدُّ: محمود درويش، من الشعراء الذين جربوا البيت الطويل أيضا، بحيث يطول عنده أحيانا حتى يشمل القصيدة كلها، فتأتي بيتاً واحداً، كما في قصيدته «ليتني حجر»، من ديوانه «أثر الفراشة»، التي يبلغ عدد تفعيلاتها المتداركية أربعة وأربعين:

لا أحنُّ إلى شيء
فلا أمسِ يمضي، ولا الغد يأتي

ولا حاضري يتقدم أو يتراجعُ
لا شيءَ يحدث لي!
ليتني حجرٌ - قلتُ - يا ليتني
حجرٌ ما ليصقُلني الماءُ
أخضرٌ، أصفرٌ... أُوضعُ في حجرةٍ
مثل منحوتةٍ، أو تمارين في النحتِ...
أو مادة لانبثاق الضروريّ
من عبث اللاضروريِّ
يا ليتني حجرٌ
كي أحِنَّ إلى أي شيء! (76)

وهذا ما انتبه إليه جملة من النقاد من ضمنهم: محمد حماسة، الذي لاحظ أن من الشعراء المعاصرين من يطيل البيت الشعري حتى يشمل القصيدة كلها (77).

فقد كان طول البيت ميدانا للتجريب عند هؤلاء الشعراء وغيرهم من الشعراء المعاصرين. لكنه طول لا ينفي، مهما بلغ، وجود قافية يقف عندها، كما أنه لم يتجاوز حدود التجريب، حيث ظل القانون السائد عند عموم الشعراء المعاصرين هو البيت القصير الواضح المعالم المنتهي بقافية لا يجد القارئ صعوبة في اكتشافها والوقوف عندها، وذلك لإصابتها بعلة، أو لانتهائها بسكون واجب، أو لاحتوائها على روي يتردد صداه في القصيدة، أو لكونها نهاية لمقطع أو لقصيدة.

واستناداً إلى هذا التصور الجديد في بناء البيت المعاصر، حيث تقررت مركزية القافية وأهميتها في تعيين حدوده، فإنه يجب إعادة النظر في مفهوم التدوير الذي شاع استعماله عند النقاد والباحثين منذ أصدرت: نازك الملائكة،

كتابها «قضايا الشعر المعاصر». فالراجح عندنا أنه لا لزوم لهذا المصطلح في تقويم شعر التفعيلة، لسببين مترابطين يصعب الفصل بينهما:

- أولهما: أن البيت في هذا الشعر لا يحدد خطياً بنهاية السطر، بل يحدد إيقاعياً بوجود القافية، فلا معنى إذن للقول بوجود تدوير في بيت غير منته إيقاعياً.

- وثانيهما: أن هذه الظاهرة إذا كانت موجودة عند القدماء في بيت الشطرين لضرورة يفرضها استيفاء عدد التفعيلات المسموح بها في الشطر، فإن هذه الضرورة لم تعد قائمة في شعر التفعيلة الذي لا حدود لعدد تفعيلات أبياته. وهذا الأمر هو الذي كانت قد لمَّحت له: نازك الملائكة، في قولها بامتناعه في الشعر المعاصر[78]، وصرح به محمد حماسة، في قوله: «إن التدوير غير موجود في الشعر الحر، ولا حاجة إليه في معالجته ما دمنا نسلم بأن البيت في الشعر الحر لا حد لطوله، وتصبح المسألة متعلقة بطريقة الكتابة او الطباعة»[79].

هذا بالإضافة إلى أن هذا المصطلح نفسه لا أصل له في التراث النقدي العربي، كما أشار إلى ذلك: محمد بنيس[80].

لكن لا معنى بعد ذلك لتعليق أهمية إيقاعية على ما يسمى عند بعض النقاد بالوقفة الدلالية، ونسبة إنجازات وهمية للحداثة بفضلها، لأن هذه الوقفة ليست في حقيقتها سوى التدوير الذي بينا انعدام الحاجة إليه. ومن ثم فإنه لا سبيل إلى ادعاء وجود إنجاز إيقاعي ذي أهمية في تحقيق الوقفة الدلالية على نهاية السطر في قول أدونيس مثلاً[81]:

لا تقولوا: جننتَ،

جنوني أحلامكم / أتينا[82]

لسببين:

- أولهما: أن هذا يكثر نظيره في الشعر المعاصر كثرة لا يمكن حصرها.

- وثانيهما: أن هذا بيت واحد موزع على سطرين، لا فرق إيقاعيا بين كتابته على الشكل الذي اختاره الشاعر وبين إعادة كتابته كما يلي:

لا تقولوا: جننتَ، جنوني أحلامكم / أتينا[83].

ونحن لا نعدم عند أدونيس، ولا عند غيره من الشعراء المعاصرين، نماذج لهذا الخداع البصري الذي يتم فيه توزيع البيت على أسطر متعددة، موهما القارئ بتحقيق إنجازات لا وجود لها في الواقع، بحيث يمتد هذا الخداع إلى بعض أبياته العمودية كما في هذا النموذج الذي جاء على الشكل التالي:

هو الحلم يكسوني بعفو سمائه،

ودربي

والأرض التي باسمها أبني

مصادفة

أعطاني الموج شكله

وعلمني أن أستقي ولهي مني[84].

وهو في حقيقة أمره بيتان شعريان عموديان من الطويل يمكن إعادة كتابتهما على الشكل التالي:

هو الحلم يكسوني بعفو سمائه ودربيَ والأرضُ التي باسْمِها أبني

مصادفة أعطاني الموج شكله وعلمني أن أستقي ولهي مني

ولقد كنا وقفنا عند عيوب القراءة البصرية للشعر المعاصر، فلا حاجة إلى إعادة ما كنا قد ذكرناه.

وهكذا، فإن النظرة الموضوعية إلى التجربة الإيقاعية للشعر المعاصر تدل على أن هذا الشعر قد حافظ في بناء بيته على الجانب الصوتي، ممثلا في القافية. وإذا كان قد تصرف في هذا الجانب وجدد فيه، فهو تجديد ينسجم مع طبيعته، ولا يلغي، بأية حال، طبيعته الصوتية تلك. أما القول بتراجع هذا الجانب الصوتي لفائدة الإيقاع الخطي البصري، فما هو إلا دعوى مغرضة غايتها الإعلاء من شأن بعض الشعراء أو اتجاههم الشعري.

خاتمـــة:

ما يمكن استخلاصه من المواقف الواصفة لحال البيت الشعري المعاصر ولطبيعته عند الشعراء أن النقد قد بقي في جزء كبير منه بعيدا عن الإنجاز الشعري، لأسباب أهمها:

- خضوع عدد كبير من الدارسين والقراء للسلطة التعليمية لكتاب عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر» الذي تبنى فيه مصطلحي السطر والجملة. إذ تجاوزت هذه السلطة مواقف النقاد والدارسين إلى البرامج التعليمية في بعض البلدان، كالمغرب، حيث تم تبني هذين المصطلحين بدل البيت، رغم المآخذ الكثيرة عليهما.
- وقوع عدد ممن تبنى مصطلح البيت، وتحرر من سلطة كتاب عز الدين إسماعيل، في مأزق القراءة الخطية التي تستسلم لخداع العين، وتعبِّر عن أزمة في استيعاب عمق التجربة الإيقاعية الصوتية للشعر العربي المعاصر. هذه التجربة التي تؤكد القراءة الواصفة لها قيامها على مقومات الإيقاع السمعي، ممثلةً في الوزن والقافية والبيت الشعري وغيرها من العناصر الصوتية التي تساهم في إغناء هذا الإيقاع.

الهوامش

(1) انظر في هذا الإطار النقد الذي يوجهه عبد العزيز حمودة لسلطة المنهج التي ألغت سلطة النص ضمن كتابه: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، نوفمبر 2003.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت 1983، ص 94.

(3) وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997، ص 32.

(4) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 103.

(5) نفسه، ص 103.

(6) نفسه، ص 79.

(7) نفسه، ص 85.

(8) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د. فوزي سعد علي، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص 251.

(9) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 95.

(10) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993، ص 56.

(11) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 74.

(12) نفسه، ص 73.

(13) نفسه، ص 74.

(14) نفسه، ص 73.

(15) نفسه، ص 108.

(16) نفسه، ص 110.

(17) نفسه، ص 111.

(18) نفسه، ص 109.

(19) قضايا الشعر المعاصر، ص 42.

(20) نفسه، ص 43-44.

(21) الشعر العربي المعاصر، ص 115.

(22) القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص 103.

(23) نفسه، ص 103.

(24) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 58.

(25) نفسه، ص 58-59.

(26) ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ط2، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء 2007، ص 253-254.

(27) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 121.

(28) الجملة في الشعر العربي، ص 216.

(29) نفسه، ص 43، وانظر كذلك «الشعر العربي المعاصر» لعز الدين إسماعيل، ص 70.

(30) «أحبيني»، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997، 2/641.

(31) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 111.

(32) نفسه، ص 120.

(33) القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص 103.

(34) نفسه، ص 105.

(35) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3 - الشعر المعاصر، محمد بنيس، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996، ص 2115.

(36) نفسه، ص 116.

(37) الجملة في الشعر العربي، ص 160-161.

(38) نفسه، ص 166.

(39) انظر الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص 115.

(40) نفسه، ص 116.

(41) نفسه، ص 109.

(42) نفسه، ص 109.

(43) نفسه، ص 111.

(44) نفسه، ص 122.

(45) نفسه، ص 123.

(46) نفسه، ص 127.

(47) نفسه، ص 127.

(48) نفسه، ص 127.

(49) نفسه، ص 128.

(50) نفسه، ص 150.

(51) نفسه، ص 131.

(52) نفسه، ص 132-134.

(53) نفسه، ص 150.

(54) بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1986، ص 61-62.

(55) نفسه، ص 66 وما بعدها.

(56) نفسه، ص 70 ومابعدها.

(57) نفسه، ص 55.

(58) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 127.

(59) نفسه، ص 112.

(60) نفسه، ص 119.

(61) هكذا في الأصل، والصواب: الذي

(62) الشعر المعاصر، ص 127.

(63) نفسه، ص 132.

(64) «ثلاث مفاجآت لامرأة رومانسية»، الأعمال الكامل، نزار قباني، ط1، دار العودة، بيروت 1993، 325/4.

(65) الجملة في الشعر العربي، ص 27-28.

(66) نفسه، ص 142.

(67) نفسه، ص 47.

(68) ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ص 262.

(69) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تأليف ابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، ط 1، دار المعرفة، بيروت 1988، 1/294-295.

(70) الجملة في الشعر العربي، ص 142.

(71) العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، بحث للحصول على دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، خزانة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة (مرقونة)، ص 403.

(72) «قصيدة بابل» ضمن ديوان المطابقات والأوائل (صياغة نهائية)، أدونيس، دار الآداب، بيروت 1988، ص 47.

(73) الشعر المعاصر، محمد بنيس 127.

(74) هذا هو اسمي، صياغة نهائية، أدونيس، دار الآداب، بيروت 1988، ص 31.

(75) «ليتني حجر» ضمن ديوان: أثر الفراشة، محمود درويش، دار رياض الريس للكتب والنشر 2007، ص 23.

(76) الجملة في الشعر العربي، ص 214.

(77) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 117-119.

(78) الجملة في الشعر العربي، ص 168.

(79) الشعر العربي الحديث، 2 - الرومانسية العربية، محمد بنيس، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1990، ص 89.

(80) انظر الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص 126.

(81) أول الاجتياح، الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988، 2/489.

(82) يمكن أيضاً الوقوف على (أحلامكم) واعتبار الكلمة الأخيرة (أتينا) بيتا مستقلا بسبب الانتقال من تفعيلة المتدارك إلى تفعيلة المتقارب، فيكون ذلك مزجا بين وزنين، كما هو شائع في الشعر المعاصر.

(83) «دفتر لليل الأشياء» ضمن ديوان: «الكتاب: أمس المكان الآن»، أدونيس، ط 1، دار الساقي 1989، 2/691.

شعرية الدوبيت
بحث في ماهيته وبنائه ونشأته

سعد بو فلاقة(*)

الدوبيت:

أ - تعريفه:

الدوبيت نوع من أنواع الشعر العربي، فارسي الأصل، يتكون من بيتين فقط، كما يدلُّ عليه اسمه المكوَّن من كلمتين: «دُو» بالدّال المهملة فارسية وتعنى اثنين و«بيت» عربية وتعني «بيت الشعر». فـ«دوبيت» تعني شعرًا مؤلفًا من بيتين اثنين. وهو ما يُرجِّح نشأته العربية الفارسية.

ويسمَّى هذا النوع من الشعر أيضًا باسم الرباعي لكون الشاعر يقسم منظومته إلى مجاميع، كل مجموعة مؤلفة من أربعة أشطر يقفّيها بقافية واحدة، أو يقفِّي الشطر الأول والثاني والرابع بقافية

(*) الجزائر.

واحدة؛ فهو إذن، نوعان[1]. وذكر بعضُهم ثلاثة أنواع منه: أولها بأربع قواف، وثانيها وهو الأعرج، بثلاث قوافٍ، وثالثها المردوف بأربع قوافً[2].

ب - وزنه:

ووزن الدوبيت غير أوزان الشعر القريض المعروفة، وإن كان مشتقا من الرّجز، ويعرف عند المحدثين ببحر السلسلة، أو الرباعي، وهو:

فعْلُنْ مُتفاعلُنْ فَعُولُنْ فعلُنْ في الصدر، ومثلها في العجزُ[3]: «غير أنَّ الرواة حين ضربوا لنا أمثلة لما سُمِّي بالدوبيت قد جاءوا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن»[4].

ج - نماذج منه:

وهذا نموذج للنوع الأول، قال شرف الدين بن الفارض:

رُوحي لَكَ يا زائرا في اللَّيل فدَا ... يا مُؤْنِسَ وحْدَتي إذا اللَّيْلُ هَدَا
إنْ كَانَ فِرَاقُنَا مع الصُّبْحَ بَدَا ... لا أسْفَرَ بَعْدَ ذاكَ صُبْحٌ أبَدَا[5]

وقال آخر:

يا غُصْنَ نَقَا مُكَلَّلاً بالذَّهَب ... أَفْدِيكَ مِنَ الرَّدَى بأُمِّي وأبي
إنْ كُنْتُ أسَأْتُ في هَواكُمْ أدَبي ... فالْعِصْمَةُ لا تكونُ إلاَّ لنَبي[6]

وقال الشاب الظريف أيضا دوبيتا من النوع الأول:

يا مَنْ هَجَر المُحبَّ من غَيْرِ سَبَبْ ... واسْتَبْدَل بالوَصْل صُدود وغَضَبْ
إنْ مِتُّ من الهَجْرِ فَما ذَاك عَجَبْ ... بَل إنْ سَلَمْتُ رُوحي فَهَذاك عَجَبْ[7]

أمَّا النوع الثاني، فمن نماذجه قول الشاعر :

لَوْ صادفَ دَمْعَ عَيْني غَرِقَا　　أوْ صادفَ لَوْعَتي الْخَليلُ احْتَرقا
أوْ حُمِلَتِ الْجِبالُ مَا أحْمِلُهُ　　صارَتْ دكًّا وَخَرَّ مُوسى صَعِقَا [8]

د - موضوعاته وأغراضه:

عرف العرب لاسيما المشارقة منهم الدوبيت، وأكثروا من نظمه، وقد طغى الغزل على الموضوعات التي طرقها الشعراء في فن الدوبيت، ولكنهم طرقوا أيضا مختلف الأغراض، وهذه نماذج منه في موضوعات مختلفة: قال ابن الخل (أبو الحسن محمد بن مبارك) المتوفى سنة اثنتين أو ثلاث وخمسين وخمسمائة[9]، من الغزل العفيف:

هذا ولهي وكم كتمتُ الولها　　صوناً لودادِ مَنْ هوى النفس لها
يا آخر محنتي ويا أولها　　آياتُ غرامي فيك من أولها [10]

وقال أيضاً:

ساروا وأقامَ في فؤادي الكَمَدُ　　لم يلقَ كما لقيتُ منهم أحدُ
شوق وجوى ونارُ وجدٍ تَقِدُ　　مالي جلد، ضعفتُ مالي جلدُ [11]

وقال أيضاً:

ما ضر حداة عيسهم لو وفقوا　　لم يبقَ كما لقيتُ منهم أحدُ
قلبٌ قلِقٌ وأدمعٌ تستبقُ　　أوهى جلدي من الفراق الفرقُ [12]

وقال الحاجري الإربلي الملقب حسام الدين، والمتوفى سنة اثنين وثلاثين وستمائة[13] دوبيتاً في وصف الطبيعة ممتزجاً بالغزل يقول:

حَيا وسقى الحمى سَحَاب هاميٌ ما كان أَلـذ عـامَـهُ مـنْ عام

يا علوةُ ما ذكَـرْتُ أيـا مَـكُمُ إلا وتظلمتُ عَلَى الأيام(14)

ومن الموضوعات التي وُجدت في فن الدوبيت الوصف، فهذا محيي الدين بن عبد الظاهر يصف الأهرام ولياليها، فيقول:

لله لـيـالٍ أقْبَـلـتْ بالـنعم في ظل بـنـاء شـاهـق كالْعَـلم

بالجيـزة، والـنـيـلُ بـدا أولـهُ في مُقْتَبل الشباب عنْدَ الهرم(15)

على العموم، فالدوبيت من الفنون المستحدثة أيام العباسيين، وقد استوعبت مختلف الموضوعات الشعرية التي طرقها الشعراء في الشعر القريض، وهو عند جميع المحققين ثالث الفنون الشعرية المعربة التي لا يغتفر فيها اللحن ، وهي: الشعر القريض، والموشح، والدوبيت، وأما الفنون الملحونة أبداً فهي: الزجل، والكان وكانْ، والقوما، فلحنها إعرابها، وخطأ نحوها صوابها، أي «إعرابها لحَنٌ، وفصاحتها لكَنٌ، وقوة لفظها وهَنٌ، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام»(16).

وأما فن المواليا، فهو البرزخ بينهما ، يحتمل اللحن والإعراب كما سيأتي شرحه في مكانه(17).

الهوامش

(1) د. إميل بديع يعقوب: المعجم المصل في علم العروض والقافية، ص 240.

(2) انظر: د. عمر موسى باشا: الأدب في بلاد الشام، ص 574.

(3) المرجع نفسه، ص 240.

(4) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 216.

(5) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 170.

(6) د. إميل بديع يعقوب: المرجع السابق، ص 216.

(7) ديوان الشاب الظريف، ص 340.

(8) د. إميل بديع يعقوب: المرجع السابق، ص 241.

(9) ابن خلكان: المصدر السابق، مج، ص 228، دار الثقافة، بيروت.

(10) ابن خلكان: وفيات الأعيان، مج 4، ص 228.

(11) ابن خلكان: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(12) ابن خلكان: المصدر السابق، مج 4، ص 228.

(13) ابن خلكان: المصدر السابق، مج 3، ص 504.

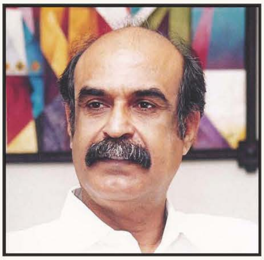
(14) ابن خلكان: المصدر السابق، مج 3، ص 502.

(15) ابن إلياس: بدائع الزهور، مج 1، ص 51.

(16) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 1.

(17) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 3.

يتوجب تحرير الثورة



قاسم حداد
البحرين

(1)

المخيلة شرط الشعر،

هذه إذا نحن تفهمنا شروط شعرية الثورة في الكتابة. فليس ثمة معنى أن تكتب سطراً أدبياً بمعزل عن المخيلة، أو بعيداً عن الشعر. فكلما تباعدت عن المخيلة تعثرت بالواقع، وهو، على الأرجح، واقعٌ سيعمل منذ اللحظة الأولى على إفساد كتابتك، الشعرية خصوصاً. فيما أنت تذهب الى أفق الحرية بآلتك رهيفة الأدوات، صادقة الصلوات، رصينة المواجد.

تلك هي واحدة من الآفاق التي تصدر عن جماليات اللغة وتصبُّ فيها.

الشاعر، مستهيناً بلغته، مثل نهر في المجاري.

(2)

ثمة فرقٌ فاتنٌ بين ما تمنحه المخيلة من لا نهائية المعنى في النص، وبين ما يفعله الواقع من حصر المعنى في الدلالات المتلاشية عند حدّ الحدث، وبالتالي حجب النص وحبسه. اللانهائية هي طاقة الاختراق التي يسعى بواسطتها الإبداع للتحرر من الواقع بوصفه موتاً متماهياً مع الحياة.

(3)

من أجمل مهمات الشعر وأكثرها ضرورة هي مسؤولية إصلاح اللغة. اللغة فيما هي تجربة تتعرض للإفساد من سلطات وممارسات بالغة التنوع والاختلاف والغايات، من بينها كثيرٌ من الكتابة الراهنة، وخصوصا الكتابة المستحدثة، التي يعمد بعض أصحابها إلى عدم الاكتراث والاستهانة والذهاب الى الركاكة، قصد التقليل من (أو نقض) جماليات اللغة في ما يكتبون، فتبدو اللغة في نصوصهم، متواليات تتراكم، لا تتطور ولا تتبلور عن إبداع ما، أو جمالياتٍ جميلة جديدة.

تلك هي واحدة من الأدوار الحاسمة التي يتحتم على مبدعي الشعر أن ينهضوا بها بوعي المعرفة ويقظة الموهبة.

وربما كان هذا الإصلاح (لكي لا نغفل عن التحرر) مهماً ولازماً، قبل الكلام عن أي نوع من الإصلاح الذي يجري اجتراحه، في راهن العرب، بأدوات وآليات فاسدة، على أرضٍ مترمدةٍ بور،

ويطفح العفن فيها. فليس من المتوقع نجاحك في إصلاح أمة لا تحسن التفاهم بسبل مفهومة معلومة وجميلة اللغة.

(4)

ظني أنه سرعان ما سيكتشف المكتشفون، كم أن في إصلاح اللغة فتحاً خارقاً، لوقف التدهور الروحي، المتمثل في الاستهانة بالتاريخ الإنساني في تجربتنا العربية.

سيكتشف المكتشفون أن اللغة هي جنة في الطريق الملكية للإمساك بناصية الحضارة بين الحضارات الأخرى، ما تقادم منها وما استحدث.

ولعل هناك من يتذكر التاريخ، فيدرك الدور الروحي الحاسم الذي كانت حققته لغة القرآن، في الانتقالة الحضارية لعرب ذلك الزمان. لئلا يقال بأن التحدي الإبداعي الذي يتصدى له شعراء الراهن المرتبك، والمستقبل الوشيك أقل من ذلك. فالمستقبل هو أفق العرب الذي لا يمكنهم تفاديه، أو التفريط فيه، أو زعمه بأدوات غيرهم.

(5)

هل نحن حقا بحاجة الى ثورة على هذه الدرجة من الفصاحة؟

أظن أنه : نعم.

كل الأمم، فيما كانت تصنع حضارتها، بما فيهم أمة العرب، فعلت ذلك بضربٍ جديدٍ من الثقافة واللغة الجديدتين، بل ربما

كانت اللغة هي أولاً. وإلا كيف يمكننا الزعم بقدرة الأمة على إثبات كينونتها الحضارية بين الأمم؟.

(6)

كل الكلام القديم/ المستحدث، عن ثورة الشعر العربي، وتثوير اللغة، يتوجب إطلاقه من إسار الدلالة المتوقفة على فهارس القواميس، ووضعه في مهب المخيلة الشعرية وحرياتها، بتنشيط عنفوان الشاعر الباحث وهو يذهب إلى لانهائيات الأفق الكوني، حريات الهتك والمساءلات.

(7)

سؤال اللغة، هو روحك الرهيف الذي يرأف بك وأنت في التيه.

إسألْ تجدْ.

وأنت في الحلم، وأنت في الطريق نحو القصيدة.

(8)

اللغة ليست من مهملات استعمالاتك،

إنها الدم النشيط قبل الكلام وبعده.

كلما ذهبت إلى ثورة، يتوجب عليك تحريرها من الوهم المسبق، الثورة هي حلم مستحيل، يتم إنجازه بكلام القلب وحريات اللغة. هذا هو الشرط الذي تتطلبه الكتابة، كلما زعمنا أننا في سبيل الصنيع الحضاري.

يتوجب الانتباه والحذر،

فإذا لم تكن الكتابة لغتك

ربما تقتلك.

(9)

في الشعر،

اللغة هي ذهب التاريخ وذاكرة المستقبل،